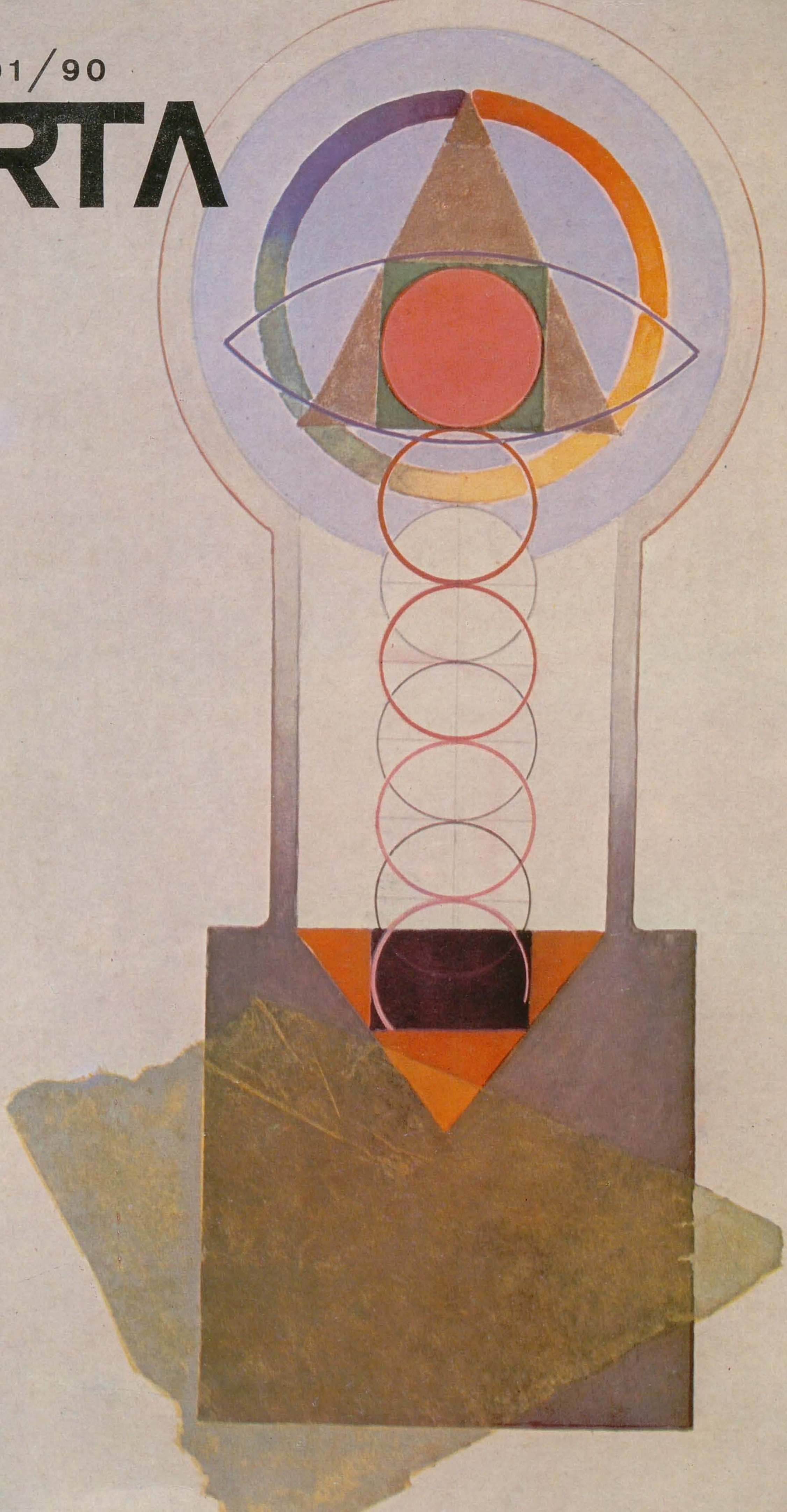
01/90

ARTA



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

NR. 1/1990
ANUL XXXVII

Arta

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA

OPINII; OPINIONS (I) Viitorul obștii artistice L'avenir de la colectivité artistique The future of the artistic community	2	Argument	Arta
	2	Democrația șansei/aristocrație a valorii Démocratie de la chance/aristocratie de la valeur The democracy of chance/the aristocracy of value	Magda Cârneci
	3	* * *	Ilie Boca
		Tranzit; Transit	Dorel Găină-Gerendi
	4	Grădinița Uniunii ... sau despre « șoimii patriei » La maternelle de l'Union ... ou au sujet des « faucons de la patrie » The Union's kindergarten ... or speaking of « fatherland's falcons »	Carmen Popescu
		* * *	Andrei Chintilă
(II) Pentru un nou învățămînt superior artistic Pour un nouvel enseignement supérieur artistique For a new artistic university education	5	Sugestii pentru noul program de învățămînt al Academiei de arte frumoase din București Suggestions relativement au nouveau programme d'enseignement de l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest Suggestions for a new educational programme at the Fine Arts Academy in Bucharest	Geta Brătescu
		Note de pedagogie artistică; Notes sur la pédagogie artistique; Notes on artistic pedagogy	Mircea Spătaru
		* * *	Ion Stendl
	6	* * *	Corina Popa
		* * *	Bitay András
ESEU; ESSAI; ESSAY	7	Arta înainte și după Revoluție; L'art avant et après la Révolution; Art before and after the Revolution	Adrian Guță
	8	Creația, momentul primordial al artei La création — moment primordial de l'art Creation — the primordial moment of art	Traian Podgoreanu
ARTA VECHE ROMÂNEASCĂ ÎN ACTUALITATE L'ART ANCIEN ROUMAIN DANS L'ACTUALITÉ ROMANIAN MEDIEVAL ART NOWADAYS	9	Postfață la un jurnal de bord: Curtea de Argeș, 1980—1989 Postface à un journal de bord: Curtea de Argeș, 1980—1989 Afterword to a ship's log: Curtea de Argeș, 1980—1989	Dan Mohanu
EXPOZIȚII EXPOSITIONS EXHIBITIONS	12	Ileana Balotă	Theodor Redlow
	13	Marea Metaforă; La grande métaphore; The great metaphor	Horia Horșia
	15	Doina Simionescu	Gheorghe Vida
	18	Răzvan Aurelian Ionescu	Mihai Ispir
		* * *	François Pamfil
EMINESCU — 140 DE ANI DE LA NAȘTERE EMINESCU — LE 140e ANNIVERSAIRE DE SA NAISSANCE EMINESCU — THE 140th ANNIVERSARY OF THE POET'S BIRTH	20	Specific și interferențe Caractère spécifique et interférences Specific character and interconnections	Ștefan Sevastre
	21	Pictura ca loc de confluență; La peinture en tant que lieu de confluence; Painting — a place of confluence	Marin Gherasim
EVOCARE; ÉVOCATION; EVOCATION Ion Popescu Gopo	22	Ingenuitate și dedublare; Ingénuité et dédoublement; Artlessness and dissimulation	Virgil Mocanu
CONVERGENȚE CULTURALE CONVERGENCES CULTURELLES CULTURAL CONVERGENCIES	24	« Fin de partie ... »	Dan Grigorescu
Cuvinte și imagini despre universul Samuel Beckett Mots et images à propos de l'univers Samuel Beckett Words and images — Samuel Beckett's Universe	25	Profeții tăcute Prophéties muettes Silent prophecies	Sorin Șerb
MERIDIANE; MÉRIDIENS; MERIDIANS	27	Jurnal parizian: noiembrie-decembrie 1989; Journal parisien: novembre-décembre 1989; Parisian diary: November-December 1989	Wanda Mihuleac
PROFIL; PROFILE	30	Petre Velicu	Răzvan Theodorescu
EVOCARE; ÉVOCATION; EVOCATION O jertfă a Revoluției la Cluj-Napoca Une offrande à la Révolution à Cluj-Napoca A victim of the Revolution in Cluj-Napoca	32	Lucian Matiș	Ion Mureșan
CENACLUL TINERETULUI LE CÉNACLE DES JEUNES ARTISTES YOUTH'S ARTISTIC FELLOWSHIP	33	Tineri artiști din Constanța Jeunes artistes de Constanța Young artists from Constantza	Aurelia Mocanu
	35	Ana Ruxandra Ilfoveanu	Mihai Ispir
JURNALUL GALERIILOR LE JOURNAL DES GALÉRIES ART GALLERIES' REVIEW		Irina Predescu, « Trompe l'œil »	Aurelia Mocanu
		Maria Constantinescu, Gheorghe Ilea, Dorel Petrehuș, Doru Slăvoacă, Cristina Gloria Oprișa, Iana Aldea, Vasile Buz	Adrian Silvan Ionescu
		Delia Bialcovschi, Constantin Plăvițiu	Cătălin Davidescu
MERIDIANE MÉRIDIENS MERIDIANS	39	Ispita celebrității sau despre falsuri în arta publică La tentation de la célébrité ou sur les faux dans l'art publique The temptation of celebrity or on fakes in public art	Călin Dan
COPERTA COUVERTURE COVER	I	Comentariu la « Prolog în cer » — « Faust » (Gœthe) Commentaire au « Prologue dans le ciel » — « Faust » (Gœthe) Commentary on « Prologue in Heaven » — « Faust » (Gœthe)	Geta Brătescu
	II	Arta rănită: « Lupta lui Hercule cu centaurul Nessus », detaliu (Muzeul de Artă al României) L'art blessé — « La lutte de Héraclès et du centaure Nessos », détail (Museé d'art de la Roumanie) Wounded art: « The Fight of Hercules with Centaur Nessus », detail (The Art Museum of Romania)	Luca Giordano
	III	Expoziții; Expositions; Exhibitions	Ileana Balotă Doina Simionescu Răzvan Aureliu Ionescu
	IV	Chipul Sf. Ioan Gură de Aur, după intervenția de conservare-restaurare	Curtea de Argeș, Biserica Sf. Nicolae Domnesc
		L'image de Saint Jean Chrysostome, après les travaux de conservation-restauration	Curtea de Argeș, L'église « Sf. Nicolae Domnesc »
		« St. John Chrysostom », after restoration	Curtea de Argeș. St. Nicholas princely church

REDACȚIA:
Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80
cod 70205 București 2
ADMINISTRAȚIA:
Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15; 50.71.80, 71118
București 1 ROMÂNIA
COLECTIVUL REDACȚIONAL:
Dan Grigorescu, redactor șef,
François Pamfil, secretar general de redacție
Călin Dan, Theodor Redlow
RESPONSABIL DE NUMĂR:
Adrian Guță

PREZENTAREA GRAFICĂ:
Rodica Rădulescu
PREZENTAREA TEHNICĂ:
Gheorghe Matei
CORECTURA:
Ileana Savu
DIAPOZITIVE COLOR:
Mihai Oroveanu, Octavian Stăcescu, Dan Dinescu, Nicolae Profir
FOTOGRAFII ALB-NEGRU:
Mihai Oroveanu, Atanase Cartojan, Dan Dinescu, Szabo Tamaș

N.R.: Integralitatea predării textelor și imaginilor pentru acest număr s-a realizat la 31 martie 1990, din motive independente de voința redacției.

Redacția mulțumește artiștilor și colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziție

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga, 21, București
Costul unui abonament
lei 360 anual (12 apariții): lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest
Calea Griviței nr. 64—66 P. O. Box 12-201.
Telex 10376
PRSFIR
Prix de abonnement: 33 dolars par an (12 numeros)

40541

Lei 30

TIPARUL ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ » Calea Șerban Vodă nr. 133—135, București, România

https://biblioteca-digitala.ro

argument

Am alcătuit cele două grupaje de opinii pornind de la intenția de a deschide primul număr al revistei noastre din primul an Nou după Revoluția din decembrie 1989 prin abordarea unor chestiuni ce ni se par de mare importanță: viitorul breslei a cărei viață este oglindită în această publicație, și al învățămîntului superior artistic românesc. Pentru cea dintîi problemă ne-am adresat mai ales unor reprezentanți ai generației tinere, dar și unuia al celei mature, artiști și critici din București, Bacău, Oradea. În ce privește a doua problemă, am efectuat sondajul de opinie în Academia de arte frumoase din București, cerînd părerea unor cadre didactice cu înalte responsabilități, dar și liderului sindicatului studenților; deschiderea acestui subcapitol am făcut-o însă cu interesantele propuneri ale unei nu mai puțin interesante și complexe personalități a artei noastre contemporane.

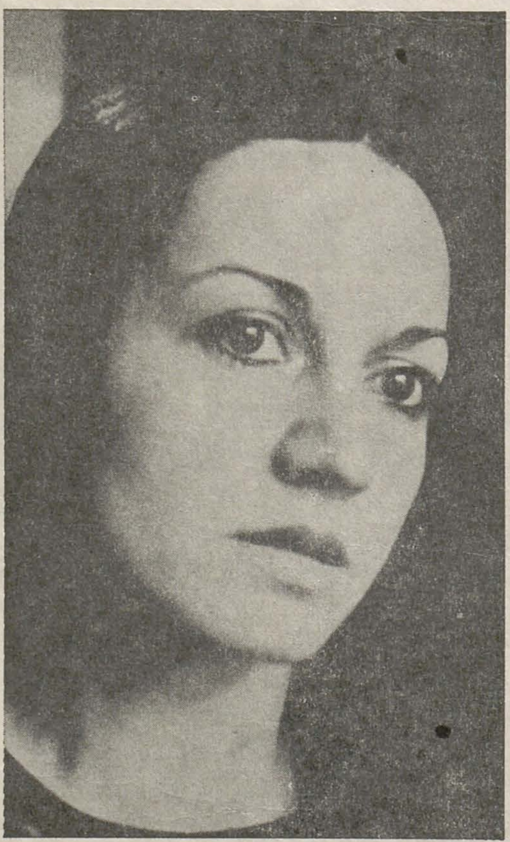
arta

OPINII (I): VIITORUL OBȘTII ARTISTICE

democrație a șansei / aristocrație a valorii

magda cârneci

(bucurești)



22 Decembrie 1989 ne-a prins pe mulți nepregătiți. Deși dorul și speranța ei ascunsă începeau să țeasă o coerență colectivă invizibilă, suflul extraordinar al Revoluției ne-a luat pe mulți pe nepregătite. Pentru unii a venit prea tîrziu, pentru alții a venit prea devreme. Pentru cei cu strategii existențiale și artistice solid și îndelungat construite, ruptura a irumpt periculos de tîrziu. Pentru cei surprinși fără nici un proiect cel puțin utopic, imaginar pentru viitorul apropiat, ea s-a produs nepermis de devreme. Unii suferă de un exces de inerție, ceilalți de un preaplin de energie. Oficialii nu se pot obișnui cu anonimatul. Anonimii sînt depășiți de alcoolul solisticii. Tinerii n-au răgazul să devină înțelepți. Bătrînilor le lipsește puterea și dorința metamorfozei.

În haosul prăbușirii bruște a vechii butaforii sociale, pare că totul este permis. Pare că funcționează, mascată numai de molozul structurilor anterioare, încă vii, încă fumegătoare, doar dezordinea. Ca într-un tărîm în care totul pare posibil, pentru că n-ar mai funcționa nici o constrîngere, fiecare ar vrea să fie ceea ce nu e. Mediocrii vor să fie recunoscuți geniali. Violenții vor să fie păstori de comunitate. Imoralii vor să pară angelici. Politicienii vor să fie artiști. Artiștii vor să devină politicieni. Timizii ar dori să-și impună autoritatea. Neputincioșii (în spirit) vor să pară potenți. Resentimentarii vor să se răzbune pe generoși. Generoșii vor să facă pe durii. Haoticii vor să-și impună ordinea specială. Individualiștii vor să pară dezinteresați și comunitari. Contemplativii ar dori să devină activi. Iar cei care n-au făcut dizidență (nici măcar imaginară) vor să creadă din tot sufletul că au făcut-o. Pentru că ierarhiile sociale, politice se prăbușesc, multora li se pare că toate ierarhiile ar trebui să se surpe, că toate ierarhiile au fost false. Inclusiv cele valorice. Dacă omul de pe stradă încă se mai poate lăsa înșelat de această sechelă (profund comunistă), artistului nu i se poate ierta această iluzie. Pentru că artistul este în primul rînd un profesionist al valorii. Dincolo de tehnici și limbaje specifice, artistul este cel care caută, invocă și dă trup palpabil acestei dimensiuni inefabile care structurează întru sens realitatea.

Să nu ne facem iluzii. Dincolo de ierarhiile oficiale, nume împinse artificial în avanscena culturală, au funcționat continuu și discret, uneori afișat alteori subteran dar tenace, ierarhiile ne-oficiale, cele adevărate. Numele celor oficiali le vom uita repede, numele celor recunoscuți tacit de breaslă drept adevărații ei exponenți, nu avem cum să le uităm, ori să le dăm la o parte. În fiecare domeniu funcționează imperturbabil, în ciuda vicisitudinilor, o scară de valori și de nume spontan recunoscută ca autentică; țesută din opinii și critici, din admirație și invidie, din zvon și recunoaștere generoasă, această adevărată scară de nume și de valori funcționează cumva implacabil. Ea constituie mecanismul de autoreglare inerent fiecărui domeniu: ni se pare că manevrăm după dorință valorile, dar de fapt ele ne manevrează pe noi.

Revoluția nu distruge toate ierarhiile existente. Această iluzie e de scurtă durată. Revoluțiile sînt cutremurări prin care, în locul falselor ierarhii de tot felul, istoria oferă încă o dată o șansă ierarhiilor autentice și reale să iasă la suprafață, să ne orienteze, să ne salveze. Breasla plasticienilor nu-și poate îngădui luxul de a confunda și egaliza ierarhiile: cele administrative și organizatorice trebuiesc reînnoite, cele calitative nu pot fi dărîmate. În artă nu există decît democrația șansei, a punctului de plecare; și există aristocrația valorii. O uniune de creatori nu poate ignora această esențială diferență fără a se degrada într-o casă de pensii și ajutor reciproc. Și fără a dispare în cele din urmă, ca un organism a cărui necesitate interioară, a cărui motivație profundă — a susține și a impune valoarea — a fost distrusă. Să ne primenim directorii, administratorii, să ne păstrăm și recunoaștem maeștrii.

ilie boca

(bacău)

● Este timpul faptelor gîndite în perspectivă și în interesul general. « Vorbă multă, sărăcia omului », spune proverbul de care este înțelept să ascultăm. Artiștii plastici — membrii U.A.P. — sînt în clipa hotărîtoare a organizării, a eforturilor spre o ideală organizare, care pleacă de la ceva ce există — o tradiție, o bază materială, o structură care a făcut față unor timpuri grele de rezistență, cînd totul se desființa, se ducea de rîpă.

● Sînt pentru un sistem de administrație cu specialiști ai domeniilor economic, juridic etc (controlat de un consiliu de artiști), puși la treabă în toată țara și în străinătate, « reselecționați », plătiți în funcție de serviciile pe care le aduc Uniunii (artiștilor).

Care ar fi aceste servicii? Punerea la dispoziția artiștilor prin închiriere a unor spații de lucru, ateliere, în funcție de cereri și nu de buletin. Se pot construi ateliere în zone atractive, închiria în sate deosebite case țărănești, sate populate cu artiști etc.: artiștilor să li se pretindă operă (atîta tot) care să fie expusă, comercializată, popularizată, scoase cărți, albume, dispozitive, stimulați fiecare întru puterea afirmării proprii.

● Consiliul de conducere pe țară dă direcția întregii activități și a dezvoltării, controlează la toate nivelele.

● Artiștii grupați: 1 — pe specialități; 2 — pe interese de exprimare artistică, pe lîngă un teoretician, critic (galerist), fără a se ține cont de domiciliu.

● Servicii înalt calitative prin galeriști cu un statut bine conturat — inclusiv a putea lua hotărîri în situații neașteptate.

● Oficiile teritoriale, puse la dispoziția intereselor artiștilor, preiau operele și le distribuie.

● Oficiul de expoziții, cu mari depozite din care se selecționează lucrările pentru expoziții; comercializarea lor conform unor cote valorice.

https://biblioteca-digitala.ro

● Reprezentarea la expoziții în străinătate, bienale, tîrguri, galerii, muzee . . . organizarea unor expoziții cu participarea artiștilor străini.

● Organizarea unui tîrg de artă la București.

● Cataloage pentru străinătate, reprezentative, în limbi de circulație internațională; reviste, ziare, pliante care să prezinte fenomenul plastic românesc contemporan din toate punctele de vedere; este deci nevoie de specialiști « antrenați » (economiști, juriști, psihologi, esteticieni), în primul rînd de talentați și cultivați organizatori care circulă în toate direcțiile, în provincie și străinătate, care știu totul și acționează în conformitate.

● Trebuie statuat ce este Uniunea Artiștilor Plastici și raporturile ei cu instituțiile particulare de profil, cine poate fi membru și, în raport cu noile forme de profesionalizare, academii particulare, pregătire cu maeștri în ateliere etc.

● Trebuie ținut cont de diversitatea preocupărilor. Astfel, dezvoltarea pe secții, cu membri în toată țara, care să aibă comisii proprii de primiri, conferință de alegeri și conducere de lucru cu reprezentare în conducerea Uniunii, ar aduce un plus de specificitate secțiilor.

● U.A.P. trebuie să fie o școală de educație estetică prin tot ce face. Candidații la primire să fie recomandați de cel puțin trei membri de uniune care răspund de alegerea și prezentarea candidatului în fața comisiei. Nu trebuie să ne fie frică de numărul mare de membri, ci de proasta lor calitate. De aici, dezvoltarea învățămîntului artistic, în primul rînd licee de artă cît mai multe, unele cu specializare în design (necesare industriei), academii de artă (pe lîngă București și Cluj), reorganizarea la Iași, Timișoara, la Suceava o Academie de arte cu secții de pictură murală și restaurare și cu cursuri de vară plătite pentru români și străini.

● Organizarea de tabere de creație, bienale, tîrguri de artă, cu artiști din toată lumea, în locuri istorice, atractive pe formule cît mai diverse; s-ar crea astfel punți de comunicare între artiștii români și străini. Organizatori ar putea fi muzee, oficii de turism, întreprinderi care să fie scutite de impozite etc.

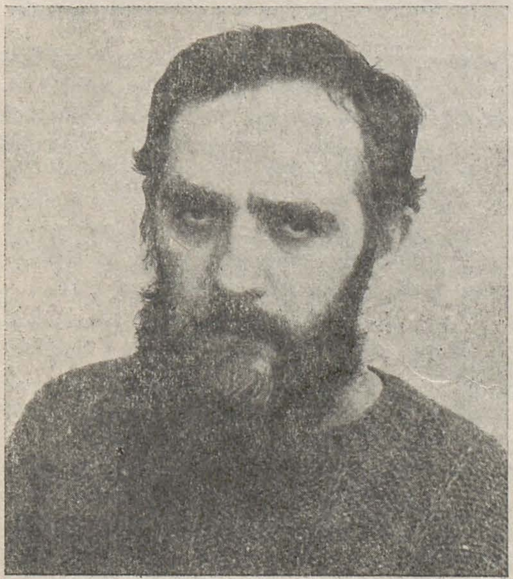
● Interesele unesc membrii și dau șansa unor acțiuni calitative. Trebuie numite aceste interese și, dincolo de talent și mari realizatori de opere care pot ajunge ei înșiși instituții, găsit liantul care să lege, să stimuleze și să stabilească locul fiecăruia în concertul valorilor.

Puterea Uniunii este puterea creației deplin fructificate și evidențiate.

tranzit

dorel găină gerendi

(oradea)



De unul singur, tăcut, m-am gîndit la mine, la ce se întîmplă cu mine, m-am gîndit la noi, la ce se întîmplă cu noi, voi, ei și cu tot ce se întîmplă în jur și am rostit șoptit și îngrijorat, spre interiorul meu: TRANZIT. Oradea era înainte de revoluție / miracol una dintre zonele ciudate (și asta nu numai în ceea ce privește artele), în continuu freamăt pentru a menține un echilibru fragil între năvala valurilor totalitarismului (de orice fel) și ospitalitatea țărmurilor candidei și naivei insule a toleranței. Cît privește artele plastice, îndrăznesc să vorbesc despre toleranță ca iubire de aproapele tău, despre toleranța ca bucurie de-a vedea o făptuire de-a colegului tău de breaslă, despre toleranța întîlnirilor ciudate ce încercau să nu ceară imposibilul de la celălalt și să mizeze pe respect, pe camaraderie, pe zîmbet ca mesager al inimii deschise. Oradea era o zonă ciudată în care totul era altfel decît părea la prima vedere sau decît ar fi trebuit să fie după scenariile oficiale. Au contribuit la crearea acestei zone ciudate lipsa de interes financiar a majorității artiștilor plastici, asaltul perpetuu al dictaturii amalgamat, paradoxal, cu o curioasă toleranță și complicitate din partea oficialităților orădene, toleranță și complicitate marcată desigur de accidente și incidente malefice și benefice într-o ciudată sarabandă a curgerii clipei. Și nu uit să amintesc tot aici lipsa unei dictaturi a beaslei, fenomen condiționat de lipsa unor stări de criză polemică, de vendete artistice dar și nelipsa unor intimități de cerc foarte restrîns, de exersarea unor geometrii variabile ale făptuirilor artistice colective, lipsa de disciplină organizatorică (desigur cu aventurile ei obositoare, dar încheiate de regulă fericit).
Aș vrea să mai vorbesc și de exersarea spre în afara breslei a unei diplomații (ca strategie și tactică individuală și mai rar colectivă), a unei diplomații fine venită parcă dintr-o epocă romantică revolută, diplomație căreia Oradea artiștilor plastici îi datorează minima aliniere la comandamentele ideologice ale vremurilor; astfel, la insistențele repetate ale unui anumit factor de primă decizie din aparatul local de partid, care acuza neangajarea artiștilor plastici în exersarea disciplinată a unei arte a reverenței, i se răspundea cu perpetua tergiversare a acestei angajări . . . pe motivul că artiștii plastici din Oradea nu au ateliere și « nu-i așa, artă plastică nu se poate face în dormitor, în bucătărie, în baie sau în debara ! . . . ». Ei bine, la Oradea se făcea (și încă se face) artă în dormitor, în bucătărie, în baie, în debara, se făcea (și se face în disperata asteptare a căderii din cer a mult visatelor ateliere . . .) artă și încă artă liberă, desigur cu limitele de respirație în mediu toxic dar și cu vivacitatea unei terifiante selecții naturale. La Oradea, expozițiile se declarau de regulă « experimentale », pentru a eluda verdictul asupra neseriozității atitudinii politico-artistice a autorilor.
Oradea a fost și locul unei tonifiante infuzii de tineri artiști plastici, aceștia avînd la rîndul lor șansa unui alibi organizatoric și a unei oaze de suflet ce s-a chemat ATELIER 35.
Oradea a avut șansa unei stări de tinerețe și optimism a celorlalte generații. Oradea a avut șansa unor simpatii artistice și a unor legături de suflet din partea multor artiști plastici și critici de artă din țară și din afara ei.

Și apoi, a fost să fie marți (ziua de întîlnire săptămînală a Atelierului 35 orădean) 19 decembrie; încruntați și cu nervii șoptind a speranță și a disperare, căutam să discernem veștile dinspre Timișoara și să plăsmuim cu ochii minții, îngrijorați, ceea ce va fi să fie. Și apoi a fost 21 decembrie, și după-amiaza cea mai lungă și noaptea cea mai lungă și telefoanele. Singurele noastre arme ale adevărului, și colegii noștri artiști plastici și critici de artă pe care am reușit să-i găsim la capătul firului și schimburile scurte de șoapte și cuvinte aproape cifrate (Cluj: plouă și apa curge în valuri, sălile de operație sînt inundate; București: se aud împușcături și zgomot de elicoptere, Bucureștiul e în stradă; Baia Mare: timp frumos fără probleme meteo; Bistrița: aici nu e nimic, vești triste însă dinspre Cluj și Turda; Sibiu: s-a tras în piață; Timișoara . . . nu răspunde). Și apoi, deodată, MIRACOLUL și vîrtejul furtunii în uimirea din decembrie și febra și beția libertății și apoi neantul și necunoscutul de după ușa larg deschisă și marele vînt al cîmpiei ce-a spart toate ferestrele serei de deasupra ființei și făpturii noastre și ne-a răvășit și tainițele de prin suflete. Luni, 25 decembrie, ne înilnim, artiști plastici, în urma unui apel telefonic de la București, apel telefonic care ne provoacă la alegeri locale rapide și reconsiderări organizatorice de maximă urgență. Urmează o nouă întîlnire peste două zile, întîlnire eșuată dintr-un viciu de formă și apoi peste încă două zile ultima reuniune în prag de an nou. Au loc alegeri provizorii desfășurate destul de operativ și fără probleme spinoase de conjunctură. Între timp are loc și vernisajul expoziției de artă plastică « Libertatea '89 ». Afișul serigrafic făcut peste noapte, de echipa Ujvarossy Laszló și Hallo Barna, este primul afiș al noului drum. Apoi entuziasmul general începe să-și piardă din efervescență. Și iată, începutul ne-a găsit aruncați nou-născuți pe acelați țărm, dar dinspre altă dimineață din noaptea ce-a trecut Și apoi ședințe, ședințe, ședințe . . . luni — de conducere, marți — de Atelier 35 (pe care încă ne încăpățînăm să-l mai ținem ca pană măiastră la capătul aripilor, și dilema ne încearcă — iată — a sosit plicul cu regulamentul, proiect deocamdată, al « Atelierului 30 »), joi — adunări generale, iureș de entuziasme și mai puțin, deocamdată, de eficiență. Starea de liniște este încă neant și departe și ne trece prin suflet, prin mușchi, prin respirație, prin ochi, prin inimă și prin minte, ciudata și noua și-atît de necunoscuta încă — această stare de TRANZIT.
Scriu cu speranța de dincoace de decembrie și scriu cu speranța dinspre primăvara care a început în ianuarie, scriu despre a doua ediție a expoziției « Libertatea '89 », despre expoziția Vioarei Bara, expoziție poposită în Oradea la capăt de drum după ce-a trecut prin București, Cluj și Bistrița, drumul picturilor lui Emil Dobriban sălbatice și acute, duse la București la expoziția bursierilor din ianuarie 1990, scriu despre drumul lui Găină Gerendi Aniko, tot la București, cu a ei expoziție TANGAJ, ecou parcă anume făcut să fie ceremonie a revoluției și-a focului și-a cenușii, despre drumul lui Roman Mottl, Cornel Abrudan și Dan Perjovschi la Budapesta, drum ce se va încheia probabil în toamnă cu o expoziție de artă plastică bihoreană în sălile Muzeului Național de Artă al capitalei Ungariei, scriu despre drumul pe care l-a trudit Marta Jakobovits pentru ca o expoziție orădeană să poată deja să traverseze Europa, despre drumul lui Dan Perjovschi, Cornel Abrudan și al meu la București la furtunoasa ședință a Uniunii Artiștilor Plastici, din 18 ianuarie, cînd prietenii bucureșteni au trebuit să ne explice cum că această ședință a fost totuși un pas înainte și nu o sărbătoare a haosului cum ne păruse nouă a fi în comparație cu primele alegeri la Oradea care avuseseră loc într-o atmosferă pusă sub semnul calmului, eficienței, lucidității, consensului și a colegialității, și scriu despre drumul delegaților conducerii provizorii a Uniunii Artiștilor Plastici din România, drum făcut la Oradea pentru o nouă rundă de alegeri concertate după « chipul și asemănarea » nostalgicului statut din 1978, despre uimirea mea și a noastră cum că se poate și așa și cum că se poate și fără să strîmbăm din nas la alte inițiative decît ale noastre, și scriu despre uimirea și poate chiar bucuria noastră cum că rezultatul noilor alegeri, cu « scenariu impus », a dus aproximativ la rezultatele alegerilor anterioare, scriu despre drumul prin țară al lui Ujvarossy Laszló și Bone Rudolf, membri ai comisiei de titularizări și primiri a Uniunii Artiștilor Plastici, despre drumul spre Baia Mare al candidaților bihoreni la sesiunea de primiri și titularizări în Uniune, scriu despre drumul spre lucrările pe care le-a făcut Ioan Pop Augustin imediat după nesperatul decembrie, și scriu despre drumul prea scurt al zilei, pentru noi toți cei din Oradea și pentru prietenii noștri din București, din Cluj, din Timișoara, din Bistrița, din Baia Mare și din toată țara . . . Telefonul sună și Sorin Vreme mi-l dă la capătul firului pe Bartha Sandor care-mi spune că s-a angajat la Oradea ca grafician la « Direct » (ediție în limba română a ziarului local de limbă maghiară « Bihari Napló ») și îmi mai spune că de fapt nu postul de grafician l-a atras, ci activitatea și climatul artistic orădean și iată că din nou îmi bate la tîmple speranța și parcă simt că poate starea de TRANZIT începe să rămînă în urmă.

https://biblioteca-digitala.ro

grădinița uniunii ...sau despre «șoimii patriei»

carmen popescu
(bucurești)

Pentru că are un același statut tranzitoriu. Tocmai pentru a demonstra (în schimb) perenitatea basmului: nici călare — nici pe jos, nici pe drum — nici pe margine, și așa mai departe. Este vorba, desigur, despre proiectul foarte junelui « Atelier 30 ». Adică noua formulă de funcționare a mai vetustului « Atelier 35 » ; sau altfel spus promovarea din grupa mijlocie în grupa mică. Proiectul, nimic de zis, este foarte generos, conținînd numeroase direcții de perspectivă pentru activitatea tinerilor. Schița de statut, discutată doar ca punct de pornire, punea întîi problema acestui organism ființînd ca secție în cadrul Uniunii, cu funcție de departament — firesc — deoarece înglobează toate secțiile la nivel mai mic. Membru al acestui organism poate deveni, în urma unui selecții atente (chiar riguroase), studentul din ultimii doi ani ai Academiei de Arte Frumoase — anii 5 și 6 — și absolvenții pînă la 30 de ani (sau pînă la intrarea în Uniune). Deci, o structură intermediară care-și propune — cel puțin în amintita fază de schiță — activități extrem de necesare, interesante și gîndite eficiente. Prin urmare, o structură pozitivă și o inițiativă calificată de asemenea — dacă nu ar fi și alte probleme de luat în discuție.

1. *Inițiativa* (ca atare) aparține grupei mijlocii, acum deja în Uniune. Este adevărat că e vorba doar de un proiect, și acesta perfectibil de către viitorii « ateliertreizeciști », cu toate că una din motivările acestei decizii a fost tocmai dezorientarea foarte tinerilor, suplinită astfel de capacitățile organizatorice ale foștilor lor colegi (mai maturi) de pînă mai ieri. Deci, o primă rundă de ședințe, în care s-a discutat « chestiunea », dar fără preopinenți.

2. *Categoriile de vîrstă.* Este adevărat că inițial problemele Uniunii au fost traduse brutal, printr-o confruntare între generații. Dar toți cei de bună credință au realizat că asta e o falsă problemă, pe cînd, iată, aici s-a discutat nu în termeni de vîrstă, ci chiar în limite categoriale. Am o admirație mută (căci fără cuvinte) față de cei care sînt în stare să vîre date comportamentale în sertare dimensionate pe lungimea anilor. Lăsînd la o parte scurta perioadă de acțiune comună a membrilor care ar determina o lipsă de coerență și continuitate, să revenim la limita 30: cu ce este ea mai bună (mai operantă) decît 35 sau decît oricare alta? Căci formula optimă ar fi cea a unui organism al tinerilor în general — în care să participe membrii, dacă doresc, și după intrarea în Uniune. O astfel de formulă poate ar soluționa multe din întrebările lăsate fără răspuns și, în primul rînd, ar favoriza o prezență eficientă a artei tinere.

Se pot începe discuțiile de aici?

Iar dacă pînă la urmă tot trebuie să ne organizăm (de o manieră mai mult sau mai puțin intermediară), poate ar fi bine să fim anunțați s-o facem singuri.

andrei chintilă
(bucurești)

Cred că Uniunea trebuie să fie o asociație de artiști profesioniști, foarte bine pregătiți, nu un sindicat. În sensul acesta, nu e bine ca orice absolvent al Institutului să devină automat membru al U.A.P.; trebuie un anumit timp în care el să demonstreze că nu a avut ca scop doar obținerea diplomei, ci că își iubește profesia și oferă niște rezultate concrete, multe participări la expoziții . . .

A fost o perioadă grea, în care tinerii — printre care și unii foarte dotați — au fost lăsați în afara vieții artistice, și ea de fapt marginalizată.

Neputînd intra în Uniune, deși unii aveau o activitate mult peste cerințele plafonului obligatoriu mulți tineri nu au avut posibilitatea de a expune în sălile centrale, sau să participe la expoziții în străinătate, ceea ce a făcut ca ei să fie necunoscuți publicului, în ciuda faptului că unii dintre ei au ajuns aproape la vîrsta maturității.

De fapt, în perioada în care arta a fost marginalizată, cei care au avut mai mult de suferit au fost tinerii.

O parte din ei, mai puțin ambițioși și puternici, au fost luați de val, copleșiți de grijile cotidiene, lipsa de materiale sau atelier, neputînd face față cerințelor pe care le necesită practicarea acestei meserii și n-au mai putut avea o continuitate profesională. Datorită unui climat de intrigi și necolegialitate, unii s-a retras în mod voit din viața colectivă și s-au dedicat — în afara luptei pentru existență — muncii din atelierul propriu (în cazul în care îl aveau). Este binevenită măsura de a se împrospăta Uniunea cu artiști tineri, care au așteptat atîția ani să li se deschidă aceste porți. Prin intrarea lor în Uniune nu s-au rezolvat toate problemele puse de tineri. Astfel, ei trebuie acum să participe activ la întreaga viață a U.A.P., la dezbaterea tuturor aspectelor de ordin profesional și administrativ și să-și susțină interesele cu fermitate.

Ar fi necesar ca tinerilor să li se rezolve, cît mai urgent, în măsura posibilităților, problema atelierelor, a expozițiilor personale, a materialelor etc. Expozițiile organizate în străinătate nu trebuie să fie, ca pînă nu demult, ținute în secret, ci generos anunțate, și să beneficieze, să aibă acces la ele și artiștii tineri, pe bază de activitate, calitate sau concurs.

De asemenea, comenzile se impune să fie cunoscute de către toți membrii Uniunii și să fie atribuite numai pe bază de concurs, astfel ca doar calitatea să primeze în alegerea proiectelor.

OPINII (II): PENTRU UN NOU ÎNVĂȚĂMÎNT SUPERIOR ARTISTIC

sugestii pentru noul program de învățămînt al academiei de arte frumoase din bucurești

geta brătescu

Propunerea pe care o fac se referă la primii doi ani de învățămînt; în acest timp cred că este bine ca studenții să fie reuniți cu toții într-un singur program de învățămînt; astfel, cînd în anul trei se vor despărți de specialități, vor beneficia de un grund comun care le va permite o mai activă comunicare între ei cît și mobilitatea fiecăruia în sfera generală a artei.

« Pentru a face ca mîna să fie liberă în *sensul ochiului*, trebuie să-i interzicem libertatea în *sensul mușchilor;* să o asuplisăm pentru a trasa în diferite direcții ceea ce ei nu-i convine. Independența diverselor aparate (corporale n.m.), facilitatea lor sînt opuse execuției voluntare ». Paul Valéry

Primii doi ani de învățămînt artistic îi gîndesc ca timp al exercițiului și modelării, ca de GYMNASIUM, cu momente incitante pentru imaginație.

https://biblioteca-digitala.ro

EDUCAȚIA CORPORALĂ

1 — EDUCAȚIA PRACTICĂ — GIMNASTICĂ RITMICĂ ȘI AEROBICĂ

Prin înseși mișcările corpului, *mișcări construite muzical*, se insinuează în celula fanteziei simțul spațiului ritmat, tensionat vectorial sau fluent; simțul mișcării, al echilibrului și dezechilibrului, al tensiunilor.

« Ori, Dansul creează o întreagă plastică . . .
. . . O stare ce nu se poate prelungi, care ne scoate din noi înșine, departe, și în care *instabilul* totuși ne susține, în timp ce *stabilul* nu figurează decît accidental, ne dă ideea unei alte existențe capabilă de momentele cele mai rare, compusă din *valori-limită* ale facultăților noastre. Mă gîndesc la ceea ce în mod vulgar se numește: *inspirație* ». Paul Valéry

2 — EDUCAȚIA PRACTICĂ — EXERCIȚII DE MIȘCARE EXPRESIVĂ

Lucrări de atelier: studenții primesc teme pe care le execută cu ajutorul atitudinilor mișcărilor, expresiilor propriilor trupuri și ale fețelor (mimică). Studenții își creează și ei scenarii pentru acest gen de exprimare intrată în repertoriul clasic al modernității cu numele de performanță ori acțiune. Aici, în ateliere, nu va fi vorba de instaurarea unui gen ci de exersare, să-i zicem, de factură șamanică a expresivității.

3 — EDUCAȚIA PRACTICĂ — EXERCIȚII DE ASUPLISARE A MÎINII

Un dresaj al instrumentului ce conduce creionul. Scriitură falsă, arabesc, hașură, urmărirea mimetică în desen cu creionul, conturelor unei forme accidentale (un carton rupt, o așchie, un ciob), decupajul — crearea unor forme, direct, cu foarfeca, fără desen prealabil etc.

« A desena cu foarfeca. A decupa spontan în culoare îmi amintește cioplitura directă a sculptorilor. » Matisse

4 — EDUCAȚIA PRACTICĂ ȘI TEORETICĂ — EXERSAREA OCHIULUI

De fapt este vorba de pătrunderea în *morfologia și sintaxa imaginii* (mai general, vizualului). Analiza teoretică să se exemplifice în teme de atelier. Nu poate fi omisă experiența de la Bauhaus, metoda Itten, și alte cuceriri în domeniul formal de care abundă secolul nostru.

(MULTE PROIECȚII — diapozitive și video)

5 — EDUCAȚIA PRACTICĂ — EXERCIȚII DE ANGAJARE ȘI ASUPLISARE A SIMȚULUI TACTIL. COMUNICAREA LIBERĂ — FĂRĂ PREJUDECĂȚI — CU MATERIA ȘI MATERIALUL

Studenților li se pun la îndemînă diverse materii și materiale; diverse structuri materiale; cu acestea ei vor crea compoziții simple *fără nici un proiect prealabil*. Sugestia o vor primi doar din calitățile materiei sau materialului ales; alegerea însăși e creatoare și trebuie să se motiveze plastic în funcție de temă; iar tema să vizeze în primul rînd raporturile structurale — calitățile tactile — ale materiilor sau materialelor folosite.

(PROIECȚII — diapozitive și video: colaje, artă brută etc.)

DESENUL

6 — ATELIER

Desenul ocupă majoritatea orelor de atelier. Este practica preponderentă a primilor 2 ani. Camil Ressu recomanda trecerea la pictură abia după anul 2 și cred că avea dreptate și în ceea ce privește celelalte specializări.
Desenul este arta artelor pentru că el este pe de o parte, în sine, instrument de cucerire a formei și spațiului plastic, pe de altă parte este, prin excelență, instrumentul conceptului.
În capitolul precedent, la punctele 3 și 4 desenul este prezent.
Primii doi ani de studii vor conține următoarele teme de desen, în ordinea importanței lor:

a) Desen după nud
b) Desen după nud drapat și draperie
c) Desen după natură statică
d) Desen-peisaj

În anul 2 se insistă asupra portretului (desen).
Multe, multe studii de mîini. Cine știe să deseneze bine o mînă, desenează bine orice.
Compoziții (desen).
Crochiul după nud este foarte important: se pleacă de la o poză ce durează 10 minute și se ajunge la o poză de 2 minute. Crochiul pune în funcțiune cunoștințele despre anatomie, mai ales despre axele și racursiurile ce spațializează corpul omenesc și-i dau mișcare; aceste cunoștințe trebuie să ajungă să funcționeze automat, crochiul să aibă coerența și promptitudinea unei scrieri.

ANATOMIA ARTISTICĂ

7 — CURS

SPAȚIUL

8 — PERSPECTIVA — Curs teoretic
9 — APLICAȚII PRACTICE

Spre deosebire de punctul 8 ce tratează despre înțelegerea culturală — și metodele proiective aferente — în limitele spațiului perspectiv, aplicațiile practice propun:

a) JOCUL DE-A SPAȚIUL

Cu ajutorul obiectelor la-ndemînă, al unor obiecte minimale, sfori, hîrtii, lemne etc. se constituie:

SPAȚII EXPRESIVE	
ÎN ATELIER	ÎN NATURĂ

b) JOCUL DE-A SPAȚIUL — DESEN

I — În imagini iconice date: în spațiul perspectiv al acestor imagini (de la imaginea renascentistă pînă la cea barocă) se intervine pentru a crea distorsiuni manieriste ale spațiului dat sau alte tipuri de spații.

II — Invers: coordonarea în sistem perspectiv a unor compoziții date într-un alt tip de spațiu.

III — Exerciții în legătură cu sintaxa imaginii (punctul 4): abstragerea dintr-o compoziție iconică a coordonatelor spațiale.
În timpul acestor primi doi ani de Academie, 3 excursii de documentare: Grecia, (Salonic, Atena, Delfi), Germania (Köln), Franța (Paris).
Italia se păstrează pentru anii următori de studiu.

note de pedagogie artistică

mircea spătaru

(rectorul academiei de arte frumoase din bucurești)

● Preocupările și rezultatele noastre (cadre didactice) nu trebuie să se măsoare în unități aplicative în primul rînd, ci trebuie apreciate în alți termeni — în ceea ce ar însemna contribuția la formarea « marelui laborator » al viitorului creator . . .

● Valabil pentru toți anii de studii și mereu în atenția noastră: Propunerea unui demers cu valoare formativă, familiarizînd studenții cu structuri vizuale inedite, cuprinzînd încercarea de a preveni atrofierea imaginației prin condiționarea de către natura oarecum mediată a funcțiilor perceptive dînd informații despre o lume nouă cu repere în realitățile tradiționale.

● a. abilitatea profesională, în artă și știință, împiedică adesea dezvoltarea completă a imaginației creatoare.

● b. metodele de învățămînt artistic, care au ca scop, la origine, să stimuleze imaginația studentului, mai mult decît a-i da o dexteritate manuală, pot reuși să producă o operă puternică, *de imaginație*, însă acestei opere îi va lipsi un cadru profesional și un scop (sinonim cu conținutul de idei) bine definit. Profesionalismul și imaginația nu trebuie să se opună în nici un caz.

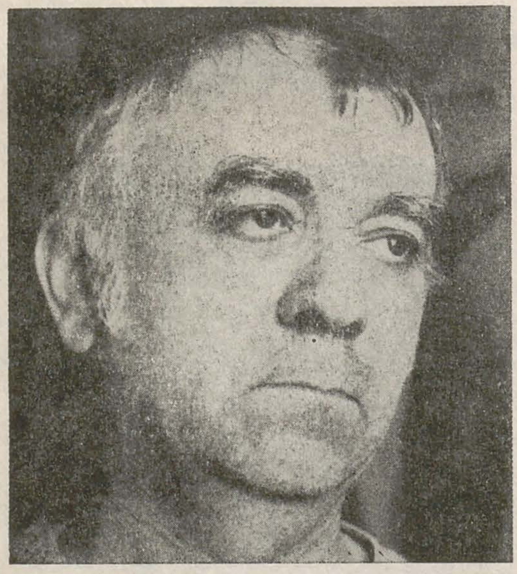
● Prin educație trebuie să ajungem să prevedem calea cea mai directă, pentru a ajunge la acel rezultat pe care l-am conturat mental. Accidentele neprevăzute pe parcurs — chiar dacă ele sînt profitabile în efectul lor general — vor fi încă o dată proba lipsei unei *măiestrii* dobîndite.
Noua libertate dată imaginației creatoare este în general pierdută din momentul în care creatorul nu-și impune un minimum de organizare și control asupra acesteia (imaginației).

● În ideea interdependenței dintre ramurile artistice, precizînd cu atenție apropierile și deosebirile, instrucția studentului ceramist asigură răspunsul pozitiv la cele susținute de mine. Ceea ce în faza « *laborator* » a ajuns la anumite concluzii ce se pot relua, amplifica cu rezultate mai importante, se poate prelua de industrie și face din obiectele care ne înconjoară obiecte de artă, obiecte care să răspundă scopului pentru care au fost create, dar să aibă în plus o mare încărcătură ce merge în planul esteticului.

https://biblioteca-digitala.ro

ion stendl

(decanul facultății de arte plastice din academia de arte frumoase — bucurești)



Să scrii despre un program al unei Academii moderne de artă e la fel de greu ca alcătuirea unui curs practic.
Deci, mă voi referi la un punctaj subiectiv care poate servi ca un program imaginar:

- Academia nu este o instituție în care să intri neînvățat și să ieși maestru, ea este o instituție în care trebuie să intri talentat și deștept și să ieși cu o doză de îndoială în privința talentului și deșteptăciunii.
- Profesorul poate doar să fie organizatorul unui program în care un spațiu larg trebuie să cuprindă întrebările; spre răspunsuri trebuie să ducă truda comună cu studenții.
- Profesorii nu sînt maeștri căzuți din cer, atoateștiutori, ci niște inși cu mai multă experiență de viață decît studenții, implicați împreună cu ei în caznele găsirii unui fir în labirint.
- Autoritatea profesorului nu poate fi impusă prin măsuri polițienești-administrative, ea se relevă prin opera sa.
- Într-un atelier trebuie să fie un profesor pentru 10—15 studenți, și nu 10—15 studenți pentru un profesor.
- Cultivarea exprimării personale libere, conform sensibilității fiecăruia, fără încorsetări în dogme și rețete, aceasta trebuie să fie deviza fiecărui atelier.
- Informație permanentă prin carte și mass-media vizuală, fără a neglija prezența în fața capodoperei, indiferent de distanță, și cît mai des.
- Programul Academiei trebuie să fie departe de mode, el trebuie să prezinte marile sinteze clasice, făcute în timp.
- Noi trebuie să aparținem Europei — Europa trebuie să ne aparțină.
- Iconarii și freschiștii anonimi, Leonardo, Dürer, Poussin, Delacroix, Cézanne, Luchian sînt contemporanii noștri. Numai astfel considerați, vom înțelege sfaturile lor. Trebuie incluși, obligatoriu, ca membri de onoare în senatul imaginar al Academiei.
- Cultivarea efortului continuu. Inspirația este o himeră care se lasă văzută rar.
- Laboratoarele utilate cu constrîngerile tehnice, după ultimele cerințe; de avut în vedere, în unele cazuri, chiar dialogul cu electronica. Atelierele, însă, trebuie să fie niște imense pajiști verzi, unde să se zburde cu fantezia în cea mai mare libertate.
- Visarea să aibă un cît mai mare spațiu în program.
- Andy Warhol spunea că au existat oameni vechi care lucrau cu materiale vechi și există oameni noi care lucrează cu materiale noi. Într-o Academie modernă trebuie să existe o bună conviețuire între oamenii vechi și noi.
- Ratarea unor teme de studiu trebuie apreciată ca o realizare. Greșeala e mama învățăturii.
- Sînt necesare din cînd în cînd expozițiile de atelier. Lucrările expuse nu trebuie să fie frumoase sau bune, ele trebuie să reflecte truda cheltuită în facerea lor.
- Din cînd în cînd, după caz, schimbarea rolului profesor-studenți în studenți-profesori și profesor.
- Prin eforturi ce țin de secretul fiecăruia, profesorul trebuie să rămînă mereu la vîrsta studenților, să îmbătrînească întinerind. Dacă nu face față acestui efort, prăbușirea sa este inevitabilă.
- Rezultatul studiului în Academie să fie o introducere în cultura plastică națională și universală.

corina popa

(șef al catedrei de istoria și teoria artei — — academia de arte frumoase, bucurești)

În cadrul Academiei de Arte Frumoase « Nicolae Grigorescu », la Facultatea de arte plastice, vechea secție de Muzeologie — profesor de desen, funcționează acum sub fostul ei nume: Istoria și teoria artei, cursuri de zi, cu durata de cinci ani.
Schimbarea numelui a fost însoțită de elaborarea unui nou program de învățămînt care, sperăm, va răspunde mai bine nevoilor culturale sporite ale societății noastre, ca și dezideratelor legitime ale studenților de a-și lărgi orizontul culturii lor umaniste încă din școală.
Noul plan de învățămînt, elaborat de Catedra de Istoria artei împreună cu studenții secției, conține patru grupe de discipline:

I. Discipline fundamentale: Istoria artei universale, Istoria artei românești, Istoria civilizației, Evoluția și metodele istoriei și teoriei artei, Studiul problemelor desenului, culorii, compoziției și Studiul tehnicilor artelor plastice și decorative.

II. Discipline umaniste cu caracter general: Istoria filosofiei, Istoria religiei, Istoria literaturii, Estetica, programate corelat cronologic cu Istoria artei, oferindu-se posibilitatea unei cunoașteri complexe a principalelor epoci din istoria culturii și artei.
În aceeași grupare se numără și: Tipologia și ideologia în arta europeană, Antropologia culturii și Etnologia.

III. Discipline opționale în vederea unei specializări: 1. Muzeologie și Conservare; 2. Restaurare, 3. Pedagogie și metodică.
Aceste discipline vor fi secondate de seminarii în muzeu, ateliere de restaurare, școli îndrumate de specialiști din aceste instituții și practici de vară în domeniul respectiv.
Cei ce nu optează pentru nici una din cele trei variante amintite vor urma cursuri și seminarii speciale de Istoria artei și vor găsi debușeu în cercetare, în redacții de reviste și edituri de artă, sau la Direcția Monumentelor Istorice, urmînd a se familiariza cu specificul acestor instituții tot în cursul practicilor de vară ca și pe parcursul celor doi ani de specializare prin cumulare de ore în unele perioade ale anului școlar.

IV. Un ultim grup de discipline sînt cele cu caracter secundar cu regim obligatoriu: o limbă străină diferită de cea aleasă la examenul de admitere, sau cu regim facultativ: Iconografie, Teologie, Limbi clasice, Paleografie, precum și cursuri și seminarii speciale. Acestea se vor organiza în funcție de cerințele sociale, funcție de dorințele studenților și disponibilitatea și amabilitatea unor cercetători, cadre didactice, din Academie sau din afara ei, muzeografi, critici de artă. Aceste cursuri și seminarii speciale și chiar unele discipline fundamentale se pot desfășura și sub forma unor grupaje de prelegeri avînd un coordonator al disciplinei respective, din catedră sau din afara ei.
Întrucît o parte din disciplinele cu caracter umanist general sînt comune cu cele din planul de învățămînt al Facultăților de Filosofie, Filologie, anvizajăm ca studenții noștri să frecventeze unele cursuri în cadrul respectivelor facultăți.
Pledăm pentru un sistem de organizare cît mai suplu și deschis oricăror adaptări sau schimbări de conținut și de organizare, care ar răspunde mai bine necesităților culturale ale societății noastre și ar aduce un plus calitativ procesului de învățămînt.

bitay andrás

(student anul IV design, președintele sindicatului studenților din academia de arte frumoase — bucurești)

Să încep cu ceea ce a fost înainte de decembrie 1989.
Ne intitulam Institutul de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu ». Eram vreo două sute și ceva de studenți, cam jumătate la zi, jumătate la seral, răspîndiți în trei clădiri. În fiecare an sute de candidați susțineau examen pentru cele cîteva locuri care se repartizau pe secții. Unii reușeau din primul « foc », alții după opt, nouă, chiar zece ani. Se măcinau astfel nervii, se îmbătrînea. Aveam vreo nouă sute de lei repartizați pe cap de student pentru materiale (pentru cei de la zi). Suma era pentru un an de zile. Aveam astfel pe lună cîteva tuburi de tempera sau de ulei, vreo patru-cinci coli de hîrtie, cîteva cartoane (asta cînd existau la magazie). Aveam și cîteva modele pensionabile în număr total insuficient, unele care pozau de zeci de ani. Aveam în schimb, din belșug, frig și întuneric în ateliere și multe contracte, că doar ne autogospodăream. Contracte avantajoase pentru unii, chiar sute de mii de lei, dar banii aceștia nu i-am văzut niciodată, nici măcar sub formă de scaune, planșete sau capre noi. Contractele erau ca-n întreprinderi, institutul ar fi trebuit să fie bogat (probabil s-au îmbogățit unii din munca noastră), cert este că școala se făcea puțină.
Noi eram din ce în ce mai dezinteresați văzîndu-ne iluziile prematur spulberate. Dezinteresați deveniseră și profesorii. Numai că unii din ei erau interesați în a face cît mai mulți bani. La școală veneau rar. Începusem și noi să venim rar. Ploua cu « mustrări scrise cu avertisment » pentru absențele noastre. Unii dintre noi trebuia să fim de mai multe ori exmatriculați. Noroc că trebuia să se

https://biblioteca-digitala.ro

raporteze la minister o situaţie onorabilă în procente de 100%. Aşa că am rămas şi noi, şi profesorii, privindu-ne reciproc cu nepăsare. Unii dintre profesori ameninţau, lăsau pe toamnă, dar participau la « omagiale ». Alţii îşi impuneau stilul studenţilor. Opinie proprie ? . . . Libertate de expresie? . . . Experiment? . . . Da, dar acasă, în particular . . . S-a făcut o petiţie, a fost semnată de mai bine de o sută de studenţi, s-a adus la cunoştinţa rectorului şi a secretarului de partid (asta se întîmpla după congresul XIV). Se cereau condiţii normale de lucru, căldură şi materiale. Iniţiatorii au fost sfătuiţi să ardă petiţia. A apărut şi securitatea (oare cine a informat-o?). Informatori în institut au fost, se pare c-au rămas pe mai departe. Funcţionarii noştri sînt neliniştiţi. Etc. etc. etc. Ce s-a întîmplat după 22 decembrie 1989? Efervescenţă, entuziasm, optimism. Totul părea că va renaşte. Gata cu mizeria, cu corupţia, cu abuzurile. S-a muncit zi şi noapte. Afişe lipite pe străzi, demonstraţii, contacte cu studenţii altor institute. Reforme. Petiţii la minister. Memorii. Programe. Contacte cu străinii, interviuri, articole în presă, ajutoare. Se schimbă titulatura în Academia de Arte Frumoase. Se formează Sindicatul studenţilor. Senat provizoriu. 50% profesori, 50% studenţi. Democraţie. Autonomie. Rector interimar. Hotărîri provizorii. Vot de neîncredere acordat unor profesori. Şedinţe interminabile. Discuţii mai mult sau mai puţin penibile sau sterile. Grevă, afişe, demonstraţie. Din nou voturi (secrete) în Senat. Studenţii au cîştig de cauză. În sfîrşit, se recunoaşte de către corpul profesoral că unii dintre ei nu mai pot continua să lucreze cu studenţii. Se propune transferul în alte « munci » (la reciclarea cadrelor didactice de exemplu? !). Unii dintre cei vizaţi nu vor să înţeleagă. Se cramponează. Se agaţă cu disperare de posturi. De ce? Nu-i înţelege nimeni, nici chiar colegii lor. Ministerul nu le poate desface contractul de muncă. Nu e legal. Oricum, studenţii nu-i mai vor.

Rectorul e numit preşedintele RTV; se alege un nou rector. Începem să lucrăm. Un program de învăţămînt nou, modern, pentru şase ani. Altă structură, alt tip de examen, mai multe locuri etc. Se aleg decanii, şefii de catedre, se fac invitaţii unor artiştii pentru a deveni dascăli. Aceştia vin bucuroşi. Se prezintă ministerului altă listă de revendicări perfect îndreptăţite. Rămîn fără răspuns. Studenţii intră în audienţă la ministrul adjunct Cornea. Bate şi rectorul pe la diverse uşi. Li se dă dreptate, în rest se fac frumoase promisiuni. Sînt declaraţi admişi cei cu media apropiată de a ultimilor intraţi în iulie 1989. Noi colegi, noi speranţe. Se realizează un foarte bun reportaj TV despre Academie. Clădiri şubrede, mizerie materială, lipsă de spaţiu, de cămin, de cantină, de buget; există doar un frumos proiect în stadiu de macetă anulat de ceauşescu la vremea respectivă. Opinia publică e impresionată. Degeaba . . . Se intră în sfîrşit în ateliere, se începe lucrul. Entuziasmul scade. Dascălii noi, primiţi cu braţele deschise de studenţi, nu pot fi plătiţi, n-au posturi. Schema e cea veche. Nu sînt fonduri.

Într-un tîrziu, ministerul aprobă trecerea tuturor secţiilor la zi, se desfiinţează armata pentru studente, se aprobă şase ani de studiu. Sîntem sfătuiţi să facem clase paralele pentru a se putea boicota cursurile profesorilor nedoriţi. Le facem şi boicotăm, poate pînă la urmă or să realizeze că dragoste cu sila nu există.

Şi peste toate acestea a trecut iarna şi o parte din primăvară. În curînd se va termina şi anul universitar. În toamnă va începe altul, vom fi mai mulţi. Din păcate, sîntem de abia la început de drum. Prea puţine s-au schimbat. Nepermis de puţine lucruri s-au schimbat . . .

Vorbeam cu domnul rector Mircea Spătaru mai zilele trecute despre situaţia noastră. Ce-am putea face mai mult decît am făcut? Ani de zile ne-am dorit să fim studenţi la arte, am reuşit în sfîrşit, am fost fericiţi, apoi dezamăgiţi, apoi din nou fericiţi, entuziaşti, apoi iar am devenit sceptici, bănuitori, obosiţi de atîtea piedici puse în calea noastră. Cît va mai dura oare această stare de lucruri? Cînd vom deveni în sfîrşit ceea ce trebuie să fim, adică: ACADEMIA DE ARTE FRUMOASE?

arta înainte şi după revoluţie

adrian guţă

1. Sîmbătă 13 ianuarie 1990, la « Simeza » a avut loc vernisajul expoziţiei bursierilor '89. Tinerii au pornit Revoluţia şi tot ei, între primii, revitalizează circuitul galeriilor bucureştene. Bursierii '89 sînt poate mai buni decît unii — dar şi mai slabi decît alţii — din predecesori. La « Simeza » găseşti zilele acestea o expoziţie ce merită văzută, dar nu aureolată spectacular de Revoluţie; o simţi a tinerilor, pulsînd. Pulsul acesta exista însă şi înainte. El are continuitate. Arta românească (extrapolarea vîrstelor este neşovăielnică) nu a hibernat în timpul dictaturii. Arta adevărată, bună, din această ţară, se va înfăţişa de acum întreagă publicului de aici şi celui de peste hotare. Gîndul artistic negrăniţuit se va putea desfăşura în plină lumină, în cristalizări nenumărate.

2. Intrînd în sălile de artă medievală ale Muzeului, îmi regăseam liniştea şi aspiram înalta demnitate a culturii. Fresca de la Curtea de Argeş, înfăţişîndu-l pe Mircea cel Bătrîn, este acum mitraliată, dar efigia aceasta a rămas neştirbită în conştiinţa noastră istorică şi spirituală. « Safta florăreasa » a fost rănită de două gloanţe; împuşcat este şi cerul din « La împărţitul porumbului », şi Andreescu cel din « Autoportret », dar imaginile acestea, împreună cu multe altele asupra cărora şi-au vărsat focul armele duşmane, se află întregi în muzeul nostru imaginar şi aşteptăm însănătoşirea lor fizică (sperăm — a majorităţii) pe calea restaurării. Muzeul de Artă al României trebuie să redevină cît mai curînd strada mare a culturii noastre vizuale vechi şi moderne, distins focar de spiritualitate şi educaţie estetică; el a fost şi rămîne principalul tezaur de artă românească şi universală al ţării. Dorim cu egală ardenţă crearea unui amplu, cu adevărat reprezentativ muzeu al artei contemporane — instituţie deschisă, vie —, care să înglobeze numele importante de aici şi de peste tot unde a ajuns forţata diasporă a plasticienilor români.

3. Încercam — cu accent nou în ultimii ani — să facem din expoziţiile noastre peste hotare mesageri cît mai sinceri a ceea ce se întîmplă cu adevărat în ţară, să anulăm impresia din o serie de state care apreciau global fenomenul plastic românesc drept o prelungire tardivă a realismului socialist, şi cunoşteau doar un cerc restrîns de artişti şi opera lor. Vina pentru o asemenea etichetare o purta în bună parte consiliul culturii; se promovau numai unele nume, cele ce sunau de mult timp bine în auguste urechi sau erau conectate la reţeaua « elitei » culturale « recunoscute »; trebuia mers la sigur, nu cu bîjbîieli, nu ne puteam înfăţişa peste hotare decît cu personalităţile şi lucrările «fără probleme » — ilustrări cuminţi ale genurilor tradiţionale; chiar dacă « tematica » nu era impusă de « evenimente », schema rămînea valabilă şi excepţiile de la realism erau admise numai uneori în manifestările de grup oficiale. Şi iată că acum doi ani am reuşit să alcătuiesc o expoziţie pentru Belgrad, în care au « încăput », miraculos, mulţi tineri. Pregătirea a fost îndelungată şi anevoioasă — era, în fapt, un experiment; a urmat un complicat « balet » cu forul « competent », iar apoteoza a constituit-o « vizionarea » (eram un funcţionar al unei instituţii subordonate consiliului culturii şi educaţiei socialiste, funcţionar căruia i se cerea disciplină şi clarviziune ideologică; argumentele strict profesionale, pledoaria pentru criterii valorice în structurarea selecţiei de artişti şi opere, au fost taxate şi ca . . . obrăznicii). Expoziţia — totuşi, în forma neajustată — a ajuns în Iugoslavia. La vernisaj, am reîntîlnit o doamnă pe care o cunoscusem în Bucureşti, cercetătoare la Muzeul de artă modernă din Belgrad — am întrebat-o firesc, ce părere are despre ceea ce vede; figura ei exprima o mare şi plăcută surpriză, iar răspunsul a fost: « De unde ai adus lucrările acestea? sînt foarte bune, eu n-am văzut aşa ceva în Bucureşti . . . » (selecţia operelor o făcusem direct din atelierele artiştilor). E drept, reuşita acestei aventuri am plătit-o ulterior: în realizarea altor expoziţii pentru străinătate ce-mi fuseseră repartizate, am fost mai strict supravegheat; majoritatea numelor de tineri propuse pentru participare au trebuit să dispară; atunci, am luptat pentru valoare doar în « cadrul de vîrstă legal ».

4. Acum, am păşit în alt Timp şi trebuie să-l umplem cu fapte pe măsura Revoluţiei, a jertfelor ei. Ne vor guverna, sperăm, doar libertatea şi democraţia. Nu va fi uşor să ne ridicăm pînă la creştetul adevărului lor. Libertatea spirituală a fost între cele mai dorite de poporul român. De aceea, intelectualităţii noastre îi revine un rol foarte important şi dificil. Trebuie restaurată reala ierarhie a valorilor. Şi în cultură este necesară eliminarea oportunismului şi falsului. Forţa de creaţie nu mai are cătuşe, compromisurile nu-şi mai găsesc justificare. Sensibilitatea a trecut prin multe momente de tensiune în ultimele săptămîni. Evenimentele, atît de rapide în succesiunea lor, o luau adesea chiar înaintea gîndului. Reflexia îşi trage încă greu sufletul. Abia am învins cumplita boală a cugetului oprimat. Sîntem în convalescenţă. Istoria se face sub ochii noştri, inima ei ne irigă simţirea cu sînge proaspăt, fierbinte. E timpul să ne trezim la viaţă. Să ne reidentificăm cu noi înşine în atelier, în faţa maşinii de scris, şi să ne reluăm truda. Avem valori de păstrat, de recuperat, şi obligaţia de a făuri altele noi. Să ne regăsim în întregime firescul şi cadenţa aparte pe drumul culturii române, drum integrat circuitului european, universal.

ianuarie 1990

Arta rănită: Ştefan Luchian Peisaj — La nămiezi (Muzeul de Artă al României)

creația, momentul primordial al artei

traian podgoreanu

Prin creație omul face din lumea exterioară și din cea interioară un obiect al conștiinței sale, un obiect în care își recunoaște propriul său eu; în mod lăuntric, el face ca ceea ce există — să fie pentru sine, iar această existență pentru sine el o realizează în exterior, în ceva nemijlocit, în care se recunoaște pe sine însuși. Prin dedublarea sa, omul face ca ceea ce există în el să fie intuit și cunoscut atît de către el însuși cît și de către ceilalți. Pornind de la aceste premise hegeliene, concepem creația ca obiectivare a forțelor esențiale umane, ca afirmare de sine a omului, ca o dedublare efectivă într-un obiect ce stă liber în fața sa, dar în care el se poate contempla pe sine însuși ca într-o lume care-i aparține.

Înțelegerea creației ca moment genetic al operei de artă, deși posibilă, necesită o întregire: sfera creației cuprinde în același timp însuși produsul final al procesului de obiectivare — opera de artă. O asemenea concepere duală a creației este în general acceptată. Astfel, pentru Adrian Marino creație înseamnă atît *operația* creatoare cît și *produs al creației* (opera de artă), cu specificația că « ambele înțelesuri dezvoltă conceptul acțiunii de a produce din nimic, de a da viață unei opere (ființe etc.) inexistente anterior, scoasă de creator din neant (*ex nihilo*) ». Cu alte cuvinte, « creația reprezintă o realizare nouă, originală, inedită ». Punînd semnul egalității între opera de artă și creație, o vom caracteriza în maniera hegeliană prin trei determinații: (1) opera de artă nu este un produs natural, ci o înfăptuire omenească; (2) ea este făcută în mod esențial pentru om, fiind luată, mai mult sau mai puțin, din ceea ce e sensibil pentru simțurile lui; (3) ea are un scop în sine. Adăugînd și perspectiva receptorului, vom defini opera de artă drept un obiect estetic capabil, datorită însușirilor sensibile, structurii și semnificațiilor sale, să producă un sentiment puternic de satisfacție și plăcere, eliberare catartică, desăvîrșire interioară. Ansamblul calităților de mai sus face din opera de artă un obiect înzestrat cu valoare, ceea ce îi asigură un statut ontologic propriu. Ca rezultat al procesului de obiectivare, ca produs finit, opera de artă are un anumit gen de obiectivitate. Această obiectivitate se manifestă în primul rînd în cadrul relațiilor complexe creator-operă. Deși produs pur uman, orice operă de artă există abia din momentul în care creatorul consideră că a dus procesul de creație pînă la ultimele consecințe, că opera a devenit ceva deosebit de sine, un obiect care stă liber în fața sa și pe care el poate să-l contemple în voie. Din momentul în care procesul de creație s-a încheiat, opera devine independentă față de creator, căci ea dobîndește o existență exterioară față de el. Ideea de produs — precizează Tudor Vianu — nu presupune neapărat o exterioritate spațială (cel care își meditează lucrarea pînă la capăt termină opera încă din faza ei mentală). În majoritatea cazurilor însă, exterioritatea este și spațială. Ca produs încheiat, opera apare ca exterioară mai întîi în sensul că ea este « exterioară proceselor care au premers-o, că este termenul final și încununarea acestora », iar în al doilea rînd, într-un înțeles mai precis, că ea « s-a dezvoltat și există după propriile ei legi » (T. Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*). Deja anticii sesizaseră exterioritatea și autonomia operei, zămislind mitul lui Pygmalion; căci sculptorul și-a închipuit că poate stabili cu opera aceleași relații pe care o « ființă umană le poate întreține cu celelalte ființe.

Obiectivitatea și autonomia operei de artă în raport cu creatorul se relevă de îndată ce vom cerceta ipostazele lumii spirituale, apelînd la o ontologie pluralistă de tip popperian, în cadrul căreia vom face distincție între lumea conștiinței în sens subiectiv și lumea obiectivărilor sale, lumea spiritului obiectiv, în cazul nostru — operele de artă. Concepem conștiința (în sens subiectiv) ca un ansamblu de facultăți, structuri, funcții, stări mentale și dispoziții comportamentale pentru acțiune, omul în individualitatea sa irepetabilă, altfel spus, ca eu. Analiza eului ne dezvăluie dubla sa manifestare: ca eu empiric, sau practic, individualizat în viața cotidiană, aleatoare; și ca eu creator, liric, în stare de contemplativitate și de transcendere a necesității, a stărilor sufletești generate de interacțiunile cu mediul, exprimînd individualul, care întotdeauna este efemer, spre universalitate, spre o umanitate perenă, lipsită de contingențe. Ca eu practic — notează G. Călinescu în *Valoare și ideal estetic* — omul se adaptează ambianței, reacționează impresiilor din afară, se individualizează într-o rețea de contingențe. În acest cadru, sentimentele, stările sufletești și trăirile, fiind forme ale adaptării, au doar o valoare strict individuală și rămîn fără ecou în sufletul celorlalți oameni. Spre deosebire de această ipostază a eului practic, ca eu creator, contemplativ, individul se ridică deasupra propriei sale activități psihice, își face un obiect din însuși eul lui practic; prin aceasta însă, spiritul lui capătă o accepție universală, iar stările lui de conștiință devin reprezentative pentru umanitate în genere. Așadar, prin obiectivare, prin construcție de opere, eul liric, creator dobîndește o accepție universală, devine simbolic pentru omenire în genere, și astfel se autonomizează într-o lume diferită nu numai de universul fizic, ci și de lumea eului empiric, de conștiință în sens subiectiv.

Ființarea obiectivă, independentă a operei ne-o dezvăluie și atitudinea receptorului, căci acesta, deși își apropie opera, ajunge să ignore cu desăvîrșire pe creatorul ei. Călinescu exprimă această atitudine cît se poate de pregnant: « Marile creații literare sînt acelea în care eroii au pătruns așa de adînc în realitate, încît numele autorului ne devine indiferent »; iar în alt loc, implicînd distincția eu practic-eu creator, scrie: « Oamenii empirici îmi sînt indiferenți, îndepărtați pînă într-atît încît nu știu dacă unii sînt vii sau morți /. . ./ Cartea formează pentru mine o realitate transcendentă . . . » Fie că sînt o creație individuală, fie una colectivă (la cea din urmă caracterul obiectiv și autonom este încă mai evident), odată instituite ca structuri estetice, operele devin obiective, dobîndind o existență transpersonală, o realitate transcendentă, putînd pierde orice fel de legătură — actualizată — cu autorul. Un alt gînd al lui Călinescu ne apare convergent cu enunțul de mai sus. După ce prezintă Mitul *Meșterului Manole*, precizînd că avem de-a face cu un mit estetic care simbolizează condițiile creației umane, el încheie: « În moartea meșterului și în indiferența voievodului pentru ființa lui concretă s-a putut vedea un simbol al *obiectivității absolute a creației* » (subl. ns. — Tr.P.)

Obiectivitatea și autonomia operei de artă rezidă de asemenea în procesul de constituire a tradiției și de raportare la ea. Este cît se poate de evident că arta apare ca o expresie originală a subiectului uman, că personalitatea are un rol covîrșitor. « Eminescianismul — zice Călinescu — este un produs al lui Eminescu », dar în același timp el definește tradiția drept « înaintarea organică după legi proprii » sau, cu alți termeni, « continuitate obiectivă », de îndată ce « cultura are, ca orice fenomen natural, legile ei, pe care noi le descoperim, nu le creăm ». Legile de evoluție ale literaturii, ale artei în general, nu sînt arbitrare; ca legi proprii, de natură estetică, ele se impun ca factori obiectivi, determinanți, la care, într-un fel sau altul, conștient sau nu, se raportează oricare creator sau receptor.

Cu toate că evoluția artei se produce în conformitate cu logica ei internă, independența operei față de subiectul creator nu este absolută, ci doar relativă, deoarece această evoluție are loc numai în măsura în care subiectul se manifestă. Subliniind prezența subiectivității, faptul că plăsmuirile estetice, ca reconstrucții ale realității, nu pot și nici nu trebuie să elimine subiectivitatea, să remarcăm totodată că acest fapt nu anihilează obiectivitatea specifică apărută prin acțiunea creatoare a subiectivității.

Deși subiectivitatea rămîne mereu prezentă și activă în cadrul procesului de creație, ca și în operă ca produs finalist, specifică pentru creator este tocmai exprimarea cît mai obiectivă a lumii. « Geniul — scrie Schopenhauer — nu face decît să contemple mai adînc lumea ce li se înfățișează și celorlalți, cu deosebire însă că aceasta se reflectă în creierul lui mai obiectiv, adică mai pur și cu mai multă claritate ». Exprimarea cît mai obiectivă a lumii este un alt factor care generează transcendența și autonomia creației.

Caracterul de necesitate al raportului subiect-obiect în plan epistemologic (în planul receptării în general) nu anihilează caracterul obiectiv al operei de artă în plan ontologic, deoarece, odată creată, ea devine transcendentă și autonomă nu numai față de subiectul creator, de actul prin care a fost « pusă », ci și față de subiectul receptor, adică nu mai ființează datorită unui act intențional, unui act de conștiință, ci independent de trăirile conștiinței în genere cît și față de actele de cunoaștere, de trăirea estetică. Respingerea operei de artă de către un subiect cunoscător nu determină încetarea existenței ei, după cum nici acceptarea ei nu-i produce modificări datorită actelor de cunoaștere. Dar — menționează Roman Ingarden — nici nu înseamnă că n-ar fi decît o iluzie, produsă de actul cunoașterii. Oricît de mult s-ar schimba trăirile referitoare la opera de artă și la determinările sale, ea nu se modifică în *sine*.

Tocmai obiectivitatea structurii estetice ne determină să descoperim « fundamentul valoric » în obiectul estetic, în opera de artă și nu în subiectul-receptor. Pentru ca un obiect să aibă o valoare determinată, o valoare artistică, este nevoie ca el să dețină anumite proprietăți, cu caracter real, obiectiv. « Lucrul — scrie Tudor Vianu — trebuie să aibă o anumită structură pentru ca spiritul să poată cuprinde valoarea în el ». Dacă s-ar atribui unui obiect o valoare determinată fără ca aceasta să dețină proprietățile și determinațiile corespunzătoare — ne previne Ingarden — atunci valoarea respectivă nu i-ar aparține efectiv, ci numai în aparență. Cauza acestei aparențe ar trebui căutată nu numai în obiectul estetic, ci și în afara lui; ea ar putea sta în subiectul-receptor, mai precis, « în greșita percepție a operei de artă ». Caracterul primordial al creației în raport cu receptarea este astfel pus în evidență de acest fenomen al încărcării de către subiectul-receptor al obiectului cu valoare, dar nu efectiv, ci numai aparent. Din acest fenomen derivă « așa-numitul caracter « subiectiv » al valorilor, mai cu seamă al celor estetice ». Nici fenomenul înzestrării aparente cu valoare prin trăirile estetice, nici identificarea și judecarea corectă a valorii prin intermediul actelor de cunoaștere nu modifică obiectivitatea operei de artă și a valorii care subzistă în ea.

Acordînd operei de artă un caracter obiectiv și autonom, transcendent și transpersonal, ne putem îndepărta de solipsismul sau berkeleismul critic; totodată, acest mod de a concepe opera de artă ne permite o anume distanțare de autonomismul absolutist și de asimilarea valorilor cu ideile platonice, căci, pe de o parte, pentru noi opera/valoarea este rezultatul activității creatoare a omului, iar pe de altă parte, nu pierdem din vedere faptul că ea trece din starea de posibilitate în cea de realitate numai în măsura în care intervine interacțiunea dintre ea și receptor. Și numai în această măsură ea se realizează integral din punct de vedere ontologic, își împlinește natura de produs pur uman, scopul pentru care a fost creată, destinul.

Am insistat asupra caracterului obiectiv și transcendent al operei de artă pentru a releva existența unui factor primordial care face posibilă întemeierea obiectivă a actului critic și a judecății de valoare.

https://biblioteca-digitala.ro

postfață la un jurnal de bord: curtea de argeș 1980—1989

dan mohanu

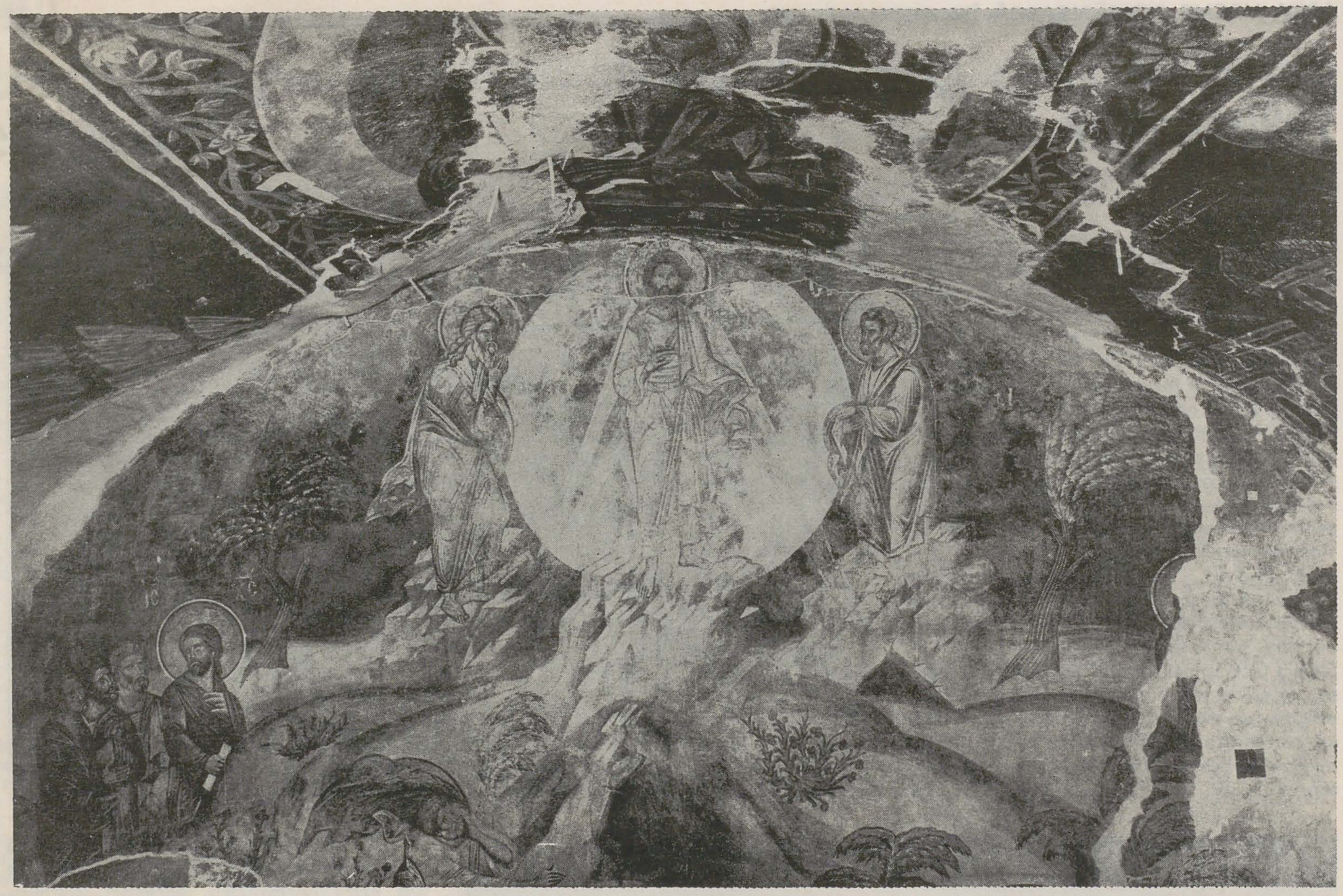
Cu o vreme în urmă, cînd exasperarea ne îmbrîncea între păcatul deznădejdii și înverșunarea speranței, călite în focul prigoanei, gîndeam să părăsesc breasla restauratorilor, nu înainte de a-mi așterne profesiunea de credință. Era, de fapt, năzuința către o benefică însingurare, instalarea într-o așteptare fără orizont înainte să se fi produs ireparabilul trădării. Era obsesia unei iminente trădări, sortită restauratorului și pe care Andrei Pleșu o surprindea cîndva cu puterea percutantă a verbului. Balansînd între urgența intervenției spre salvarea operei și violarea autenticității ei, de îndată ce materia operei este atinsă, restauratorul devine un prototip al eșecului, un satelit al absolutului, năzuind, așadar, către țărmuri pe care nu le poate atinge.

Spre a face și mai inteligibilă ideea ar trebui să reiterăm mitul zidirii: ce se ridica ziua, noaptea se năruia . . . Și, totuși, prin jertfa sa, restauratorul poate reface acel echilibru necesar trecerii prin timp a operei. Nu asprimile sau spectrul fatalității m-au îndemnat să părăsesc drumul. În condiția exasperantă a breslei au apărut, disimulate sub haina normalității, dereglări inadmisibile. Iminenta lor extindere și marginalizarea tot mai accentuată a binelui și adevărului ne-au sugerat retragerea . . . Nu înainte de a încerca o rememorare a faptelor. Cu mai bine de cincisprezece ani în urmă, prin osteneala și credința profesorului Vasile Drăguț, ființa în dispăruta Direcție a Monumentelor Istorice o tînără, foarte tînără echipă de muraliști vegheați de cîteva virtuți ce promiteau bune înfăptuiri și mai cu seamă o nouă mentalitate. Prudența, răbdarea, finețea observației, fireasca smerenie a gestului erau topite într-un spirit de breaslă a cărui nostalgie o mai răscolesc semnalele luminoase ale acelor dispăruți ani. Ceea ce se dovedea extraordinar la acea vreme era faptul că spiritul exiguu ce limita intervenția noastră nu provenea din rigorile nici unei legi ci doar din marea dragoste pentru vechile ziduri. Atunci ni se părea un fapt de bun simț să restrîngem orice intervenție asupra vechilor picturi murale la operațiunile strict necesare de consolidare, evitînd, pe cît posibil, acțiunea la nivelul imaginii. Cea mai frumoasă oglindă a ceea ce devenise o veritabilă politică a urgențelor, gîndită pentru întregul nostru tezaur de picturi murale, a fost colocviul internațional de la Suceava, din anul 1977. Gîndirea in-

Curtea de Argeș — Biserica Sf. Nicolae Domnesc: chipul arhanghelului Mihail în timpul operațiunilor de conservare-restaurare

Curtea de Argeș — Biserica Sf. Nicolae Domnesc: chipul arhanghelului Mihail după intervenția de conservare-restaurare

https://biblioteca-digitala.ro



terdisciplinară, reflectată atunci cu performanţe compatibile cu metodologii atestate pe plan internaţional, era în acelaşi timp izbînda şi cîntecul de lebădă al unei echipe căreia i se pregătise iremediabil dizolvarea. Perioada de derivă a fost, cum era de aşteptat, marcată de două tendinţe esenţiale: aceea de a regăsi ţărmul pierdut, iar cealaltă de a se consola într-o nouă locuire, înzestrată cu toate promisiunile şi hărăzită prin excelenţă a apăra virtuţile. Restauratorii muralişti au trecut în cea mai mare parte sub protecţia Bisericii, a cărei instituţie a asigurat, prin privilegiul unei relative autonomii, finanţarea lucrărilor de restaurare, formarea şi atestarea meşterilor. În mod paradoxal, sub protecţia ecleziastică, autoritatea şi strălucirea breslei restauratorilor au decăzut sub avalanşa de compromisuri, în parte datorate nefericitei amalgamări cu ceea ce se ascundea sub criptica denumire de « pictură din nou ». Nimeni din lumea de bună credinţă a culturii româneşti nu îşi întorcea privirile către noile ansambluri ale picturii bisericeşti fără a avea înfiorarea provocată de un vast peisaj de întocmiri bizare în care gafa teologică şi estetică fac una, realizînd reversul infernal a ceea ce reprezentau dumnezeieştile fresce şi icoane ale vechimii.

În noua alcătuire a lumii, ceea ce s-a încercat pe şantierul bisericii Domneşti de la Argeş a fost o navigare solitară. Ea s-a datorat înainte de toate nefericitului statut al ctitoriei Basarabilor, scoasă din cult şi devenită anexă a muzeului orăşenesc. Subordonarea spiritualităţii româneşti unei subdimensionate şi atee a adus prejudicii infinite ctitoriei domneşti de la Argeş ca centru vital al vechiului oraş. Şantierul de conservare a vechilor fresce ale bisericii Domneşti a încercat salvarea *interdisciplinarităţii ca virtute fundamentală a procesului de restaurare*. Aceasta derivă din prezenţa complexă a monumentului ale cărui elemente componente sînt angajate în legături indestructibile. Artificiozitatea gîndirii noastre ce dezarticulează şi dislocă lucrurile este pulverizată de realitatea vie a monumentului. Aceasta ne-a determinat să abordăm conservarea picturilor murale ca pe o acţiune asupra întregii biserici. De aici au decurs principalele coordonate ale intervenţiei noastre:

— cercetarea de ansamblu a monumentului de la terenul de fundaţie la structura sa;
— cercetarea picturilor murale în materialitatea lor, refăcînd datele tehnice ale vechilor fresce;
— investigaţii care să permită formarea unui cuprinzător discurs privind etiopatogenia picturii murale;
— studiu stratigrafic menit să definească situaţia arheologică a cîmpului pictural, modificările suferite de acesta şi semnificaţia lor;
— studiu iconografic şi paleografic pentru a restabili lectura frescelor din veacul al XIV-lea
— consolidarea picturilor murale în raport cu consolidarea structurii bisericii şi asanarea monumentului;
— degajarea vechilor fresce de suprapunerea refacerilor ulterioare. Păstrarea stratigrafiei reprezentînd succesiunea straturilor picturale din veacul al XIV-lea, al XVIII-lea, de la 1827 şi 1915. Delimitarea vechilor picturi murale de refacerile istorice;
— reintegrarea lacunelor cu toate restricţiile generate de conservarea autenticităţii operei. Păstrarea tuturor martorilor semnificativi pentru trecerea prin timp a bisericii;
— introducerea monumentului într-un sistem permanent de conservare.

Pornirea entuziastă de la un asemenea vast program s-a transformat în scurtă vreme într-o îndelungată epopee a supravieţuirii, desfăşurată cu toate avatarurile pe parcursul a nouă ani.

Dacă o asemenea rezistenţă a fost posibilă în ciuda vicisitudinilor, a căror prezentare, printr-o rapidă privire în culise, a fost făcută cu un alt prilej, aceasta s-a datorat cîtorva idei arborate cu obstinaţie în nădejdea unor oameni şi vremuri de bine.

O primă idee a fost aceea că statul ca sistem vital a! acestei întinderi istorice numită ţară sau naţiune trebuie să vegheze, prin minţile sale luminate, asupra valorilor patrimoniale ca asupra unor daruri sacre, aflate deasupra precarelor interese ale unor generaţii, comunităţi, instituţii . . . Situate în

https://biblioteca-digitala.ro

zona de culminaţie a osmozării gîndirii teologice şi filosofice, aceste valori trebuie apărate de subiectivism şi arbitrariu, de practicile abuzive şi incontrolabile ale breslelor. Scoasă din sfera ocultă, restaurarea trebuie să-şi păstreze în permanenţă porţile deschise.

O altă idee a fost aceea că nu ne putem priva de energia şi curăţenia sufletului tînăr. Pus în acţiune cu toate restricţiile, într-o riguroasă selecţie şi diviziune a muncii, sufletul acesta poate căpăta, fără a mai naviga prin ape tulburi şi impurificatoare, darul responsabilităţii. Chiar dacă rămîn puţini aleşi, ei au şansa de a intra în lume nepervertiţi, cu dorinţa de a zidi cetatea ideală. În acest sens am dorit salvarea ideii de şcoală ca o punte durabilă între idealitate şi lume. Din păcate, toţi acei tineri ce ar putea alcătui o adevărată gardă a bunei credinţe nu şi-au putut găsi încă aripa oblăduitoare.

Mai mult decît atît, în constrîngerea supravieţuirii nu au avut de ales decît între alternativa clandestinităţii şi cea a scufundării într-un sistem de umilinţe şi compromisuri.

O a treia idee este sublimarea experienţei de şantier supusă unor permanente cicluri de certitudini şi descurajări. Este vorba de instalarea noastră în provizorat, de comiterea unor gesturi aflate sub protecţia *reversibilităţii*. A trebuit să acceptăm condiţia de *moment tranzitoriu* către vremuri mai bune cînd biserica Domnească de la Argeş va putea fi cuprinsă într-o acţiune de conservavare mai amplă şi mai competentă, susţinută cu mijloace de elită. Principiul consolator a fost acela că intervenţia noastră trebuie să fie o verigă din acţiunea continuă de conservare pe care şi-o asumă generaţiile. Ce s-a putut realiza în această navigare solitară sub flamurile idealităţii sau poate ale utopiei?

În primul rînd o cercetare fără precedent a structurii materiale a picturilor murale din veacul al XIV-lea precum şi a refacerilor din veacurile următoare. Inginerul chimist Ioan Istudor a stabilit prin analize făcute an de an, pentru fiecare din zonele abordate, natura suportului şi a pigmenţilor folosiţi în picturile murale din biserica Basarabilor. A apărut, astfel, o diagramă a mentalităţilor artistice la nivel microscopic. Pictura secolului al XIV-lea îşi etalează frumuseţea sa suverană cu străluciri imperiale: pe suportul consistent, bogat în var armat cu pleavă şi paie tocate, mulat pe asprimile şi neregularităţile zidului, au fost aşternuţi, pe fond negru de cărbune, pigmenţii albastru lapis-lazuli şi verde de pămînt, apoi, pentru veşminte şi figuri, ocrul galben şi ocrul roşu, roşul cinabru, albul de var, din nou preţioasele tonuri de verde şi albastru, iar pentru nimburi aurul, supravieţuind în vagi urme pe fondul ocru.

Veacul al XVIII-lea, novator şi pitoresc, căzut în sfera populară a decorativului, suprapune secolului al XIV-lea o frescă îngrijită, în bună manieră brâncovenească, pe suport de var şi cîlţi, făptuită în aceeaşi gamă minerală în care preţiosul albastru

lapis-lazuli este înlocuit cu smalţul erodat şi înghiţit parcă de negrul saturat al fondului, iar strălucirii cinabrului i se substituie armonia mai ternă a pămînturilor sau accentul frust al miniului de plumb.

Exprimîndu-se în două tehnici diferite, al fresco şi al secco, pictura de la 1827, aflată sub semnătura cu rezonanţă grecizantă a lui Pandeleimon zograf, vădeşte despărţirea şi mai puternică de tradiţie, în mod dramatic şi cu toate nostalgiile sfîrşitului de lume. Pictorul de veac XIX încearcă uneori să-i copieze în frescă pe meşterii secolului al XIV-lea după o prealabilă martelare a vechilor pi turi cu lovituri rare, ocolind chipurile. În gama tradiţională a teraselor apar acordurile stridente ale noii lumi: albastrul de Prusia sau verdele artificial de cupru intră în contrast cu miniul de plumb sau galbenul de crom.

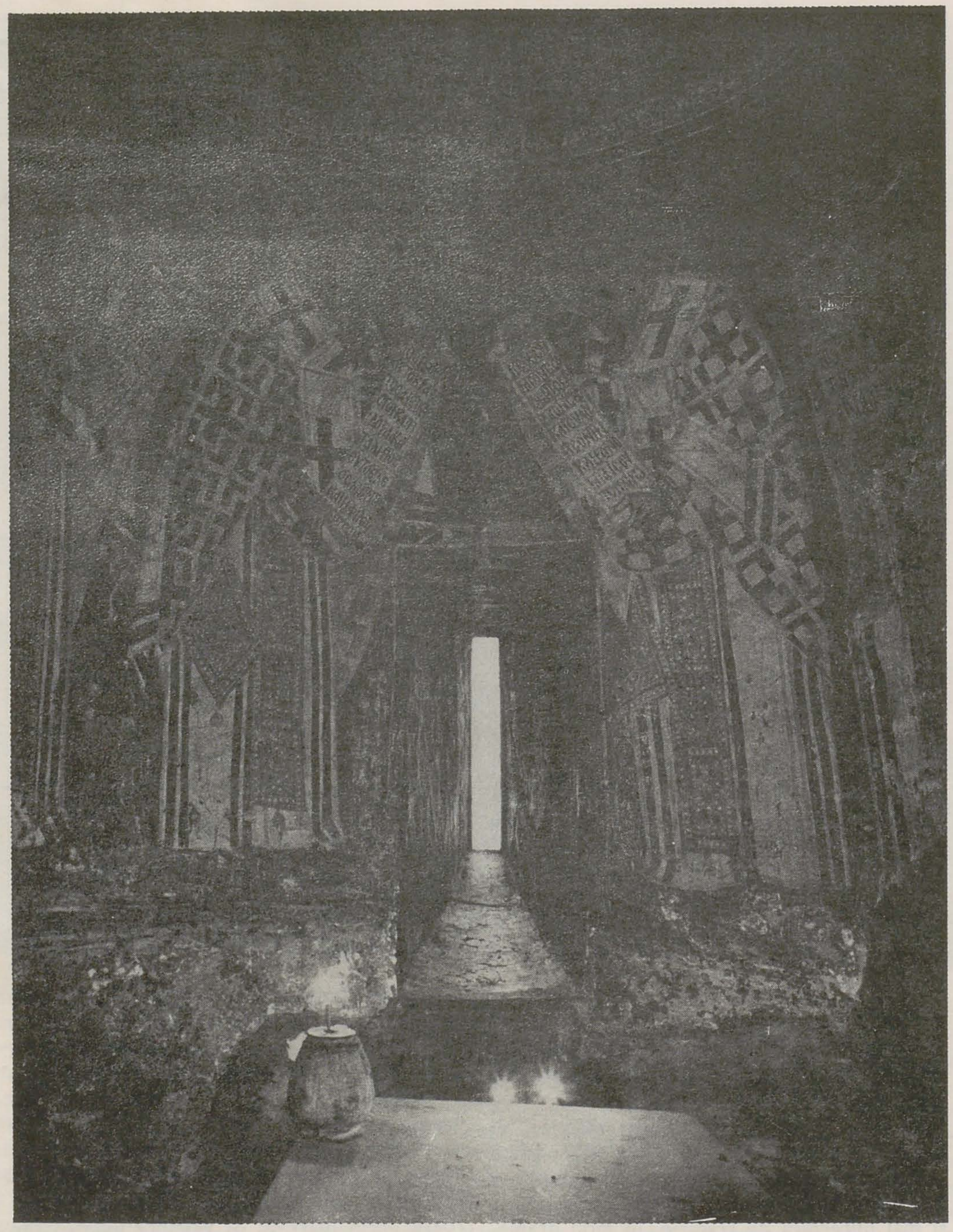
Repictările de la 1915, datorate lui Norocea, cîndva eminent elev al Şcolii de Arte Frumoase, sînt, în ciuda pretenţiilor, rupte iremediabil de tradiţia veacului al XIV-lea. Încercarea de a se reconstitui unitatea pierdută a vechilor fresce eşuează în soluţii cu caracter butaforic, sortite să păcălească ochiul grăbit şi neavizat. Cîmpurile repictate în tempera rămîn un inconfortabil document al primei restaurări a bisericii Domneşti, restaurare care, dincolo de limitele timpului, a avut meritul istoric de a salva trupul original al bisericii şi de a da la iveală de sub refacerile tîrzii cea mai mare parte a frescelor din secolul al XIV-lea.

În al doilea rînd, intervenţia noastră a deschis drumul unor investigaţii privind stabilitatea şi structura întregului monument. Cîtă vreme au existat fonduri s-au putut desfăşura cercetările privind natura şi evoluţia terenului de fundaţie al bisericii. Nu făceam altceva decît să reînnodăm firul unor valoroase preocupări ce îşi găsiseră dezvoltarea în campaniile de conservare a picturilor murale de la Moldoviţa, în intervalul 1974—76. Prin osteneala inginerului Mircea Surugiu şi a echipei sale s-au efectuat foraje de prospectare a terenului de fundaţie, iar captatori de umiditate au fost instalaţi în vechile ziduri pentru a se stabili un diagnostic cît mai exact. Din nefericire, cercetările s-au oprit înainte de a se fi putut întocmi un proiect de asanare a bisericii Domneşti, tot aşa cum a fost îngropată, vreme de cinci ani, iniţiativa noastră, provenită dintr-o justificată alarmă, de a revizui şi consolida structura de rezistenţă a monumentului. Abia în 1987, cînd campaniile, supuse de-a lungul anilor unui regim precar de supravieţuire, au intrat sub protecţia ierarhului de la Argeş, P. S. Calinic, problema consolidării

Curtea de Argeş — Biserica Sf. Nicolae Domnesc: timpanul de vest (« Schimbarea la faţă ») după înlăturarea repictărilor de la 1915

Curtea de Argeş — Biserica Sf. Nicolae Domnesc: detaliu din conca altarului după lucrările de conservare-restaurare — Iisus copil

https://biblioteca-digitala.ro



Curtea de Argeş — Biserica Sf. Nicolae Domnesc: deschidere de lumină în proscomidie
Curtea de Argeş — Biserica Sf. Nicolae Domnesc: bolta altarului — zona medalionului profetului Zara în timpul lucrărilor de conservare-restaurare

a revenit în actualitate. Ceea ce a urmat este acoperit de o tăcere hamletiană în aşteptarea inexorabilei analize, lucidă şi competentă.

Întreaga strategie arheologică de stabilire a suprapunerii straturilor picturale ne-a dus la descoperiri semnificative privind însăşi înfăţişarea originară a bisericii Domneşti. Dincolo de detalii, cum ar fi anvergura ferestrelor originale sau situarea tirantului de sprijin al vechii catapetesme imediat deasupra registrului ierarhilor, descoperirea cea mai importantă priveşte timpanul de vest. Prezenţa celor trei deschideri, modificate sau rezidite în veacuri tîrzii şi mai ales obturate arbitrar în urma restaurării de la începutul secolului nostru, mărturisesc existenţa cîndva a unui empore la acest nivel şi, implicit, o altă înfăţişare a suprastructurii pronaosului.

În sfîrşit, faptul care circumscrie întreaga fascinaţie a contactului cu frescele din veacul al XIV-lea a fost tratarea şi repunerea lor în valoare. Consolidarea, mai cu seamă la nivelul suportului, degajarea picturilor murale din secolul al XIV-lea de numeroasele reparaţii, retuşuri şi repictări, au însemnat în final regăsirea în absolută autencitate a vechilor fresce. Problema prezentării finale a fost cea care a decis la rîndul ei limita intervenţiei noastre.

Fără îndoială, nici una din operaţiuni nu prezintă infailibila condiţie a eternităţii. Reversibilitatea şi compatibilitatea materialelor, alcătuite în general din componente de aceeaşi natură cu materia originală a operei, ne asigură garanţia unei posibile reveniri în timp asupra picturii. La nivelul imaginii apare, însă, o anumită urgenţă a funcţionalităţii acesteia. Pe acest temei s-au dezlănţuit în jurul nostru abuzuri de neconceput în raport cu pomenita epocă de puritanism a restauratorilor muralişti. Rezultatul a fost ştirbirea autenticităţii operei prin repictări abuzive şi mutilante. La acest nivel ar începe o prea lungă şi necesară ceartă a ideilor pentru a lămuri o problemă de natură deopotrivă estetică, istorică şi teologică: problema lacunelor stratului pictural.

La Argeş ne-am asumat două limite ale prezentării finale. Cea dintîi priveşte reintegrarea lacunelor vechilor fresce pentru a reface coerenţa imaginii atîta cîtă se păstrează. Ce-a de-a doua limită se referă la straturile istorice delimitate clar de vechea pictură şi a căror vecinătate cu primele fresce, inconfortabilă estetic, reprezintă o etapă intermediară pînă la dobîndirea anvergurii operaţionale care să ofere o nouă valorificare a ansamblului pictural din veacul al XIV-lea.

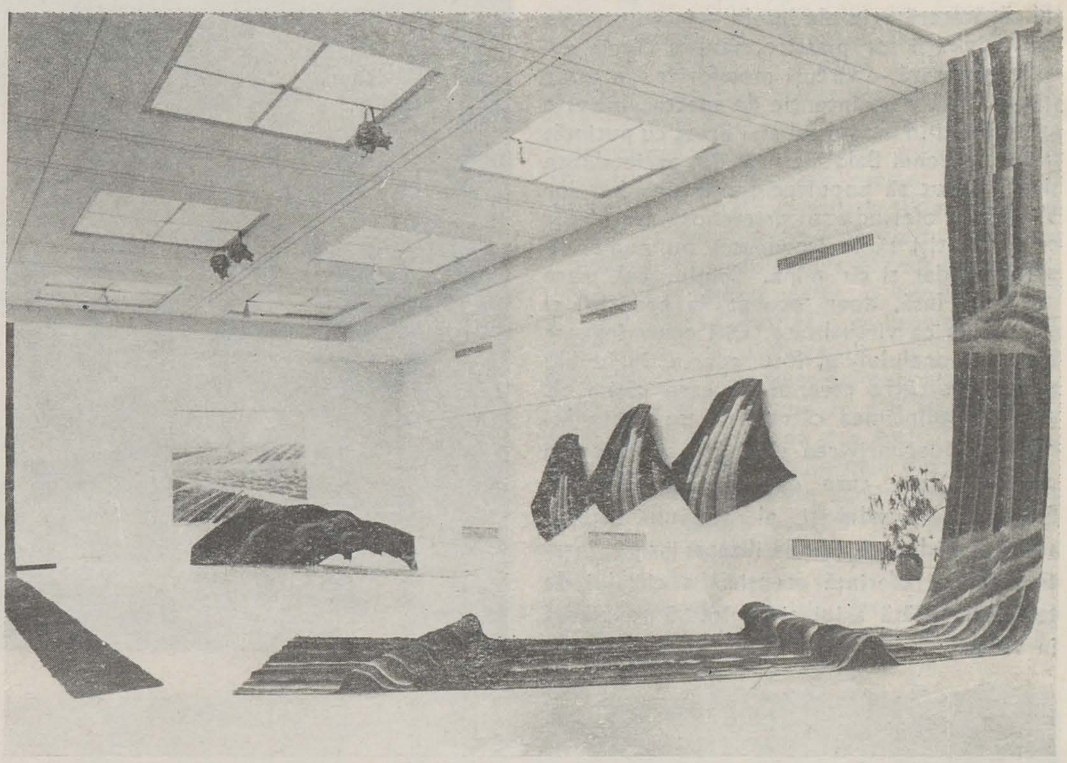
Amploarea şi complexitatea şantierului de la Argeş a fost supusă unui asediu de durată în care una din soluţiile supravieţuirii devenea compromisul. În jur cetatea îşi vedea supuse vestigiile unor «înnoiri» aberente ca însuşi jocul de tarabă al istoriei.

Aş aşeza clipa aceasta tristă a remanierii venerabilelor pietre sub semnul simbolic al «reconstruirii» vechiului turn. Bătrînele ruine au fost nivelate pentru a servi ca temelie unei zidiri arbitrare, cu nucleu de beton, distrugînd pentru vecie orice acces la vechea structură. Planurile disproporţionate, guvernate de decizii aberante, care ar fi dus în ultimă instanţă la distrugerea centrului istoric al oraşului, însemnau investiţii uriaşe, sfidînd sărăcia şi însingurarea bisericii Basarabilor. Îmi revine în minte, obsedantă, pilda înscrisă undeva sub bolţile bisericii Domneşti: „Sparge-voi jicniţele mele şi mai mari le voi zidi“ ...

https://biblioteca-digitala.ro

ileana balotă

Aspect din expoziție — Muzeul de Artă al Românie

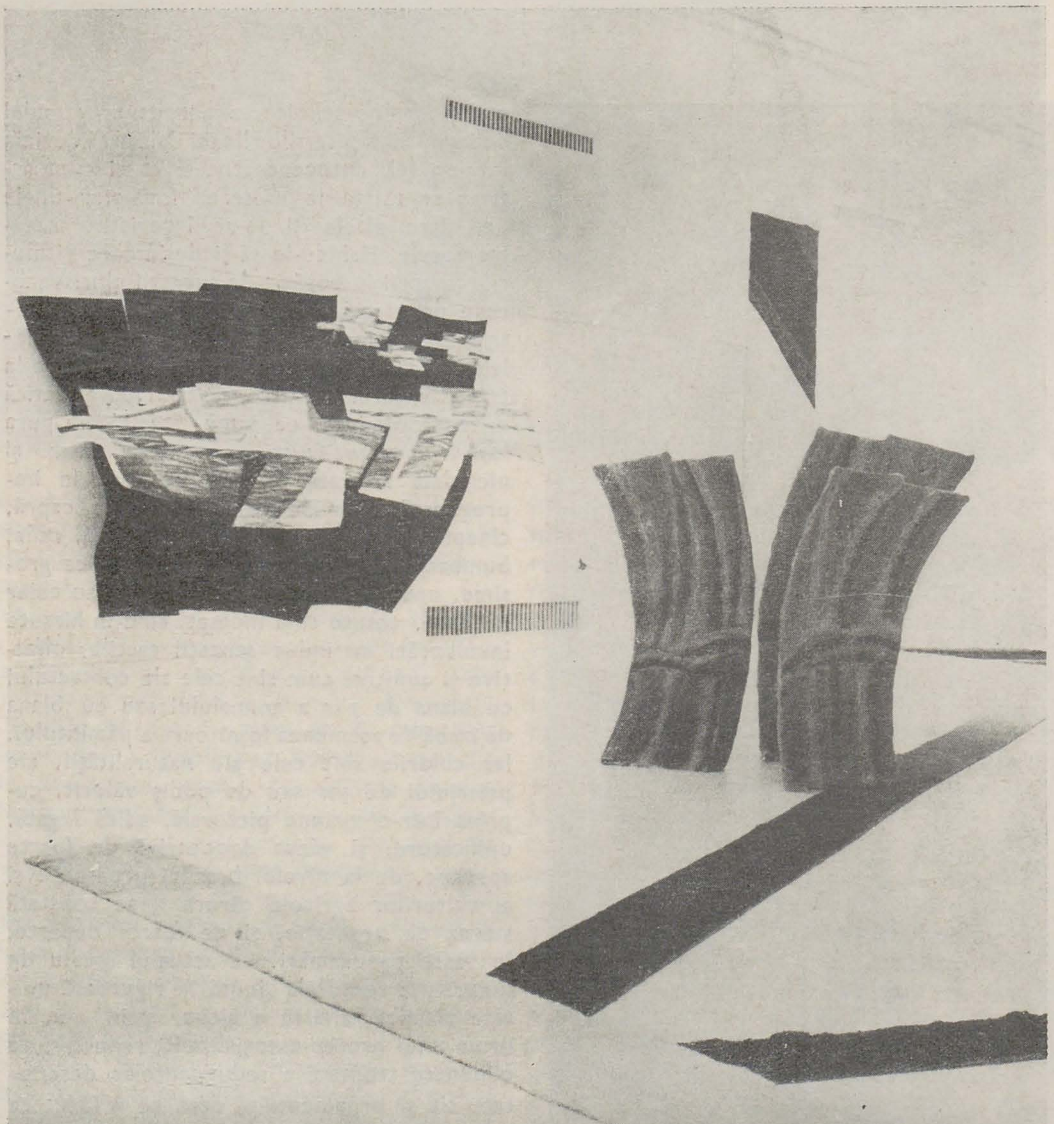


theodor redlow

Expoziția Ilenei Balotă, cu toată bogăția ei de obiecte textile parietale sau spațiale, pare să se fi născut ca un întreg, dintr-un singur gînd spațial dezvoltat într-o multitudine de variante, același tip croi formal trecînd de la o lucrare la alta, cu diferențieri dimensionale, cromatice, compoziționale, dar păstrînd ca morfeme de bază benzile rectilinii sau curbe, dispuse paralel, concentric sau fasciculat. Iar dacă expoziția a fost gîndită și realizată în mod unitar, ca o singură operă complexă, aceasta se datorează stadiului de superioară împlinire al unui demers creator care, prin organicitatea gîndirii plastice și prin înalta stăpînire

a mijloacelor tehnice, a permis universului de forme al tapiseriilor Ilenei Balotă să devină, într-un fel, autogenerativ. E ca și cum artista ar asista la nașterea formelor unele de către altele și le-ar înregistra metamorfozele, lăsîndu-le să-și desfășoare ritmurile proprii în bogăția de sugestii plurisenzoriale pe care o comportă expresivitatea intrinsecă a materialului textil. A materialelor, mai bine zis, căci, atît cînd recurge la tradiționala haute-lisse cît și cînd practică o tehnică mixtă, ea pune laolaltă, în pura lor frumusețe frustă, potențată doar și niciodată alterată de culorile care le impregnează, lîna de oaie și cea de capră, cînepa și inul, iuta și fuiorul de iută, rafia, bumbacul. Aceste fibre sînt diferite ca grosime, uneori aspre, alteori netede sau chiar lucioase, țesute cînd îndesat, cînd în hirsute învolburări ce induc senzații tactile, olfactive și auditive cum sînt cele ale contactului cu blana de păr a animalului sau cu blana de iarbă de asemenea foșnitoare a pămîntului. Iar culorile sînt cele ale naturalității, ale peisajului de șes sau de podiș vălurit, cuprins într-o viziune picturală, adică legată, unificatoare, și văzut deopotrivă de foarte aproape, de la nivelul brazdei proaspete și al culturilor agricole cărora li se constată starea de vegetație, și de foarte departe, în vaste panoramări. La actualul stadiu de luxurianță texturală ținută în riguroasă unitate ritmică, artista a ajuns, prin ani, în urma unui proces esențializant, reductiv, de eliminare treptată a redundanțelor descriptive cît și ornamentale, ceea ce a făcut ca mai vechile imagini ale unor ambianțe

campestre sau horticole, numite și la o precedentă expoziție « metafore ale pămîntului », să-și justifice de abia acum, cu deplinătate, titulatura generică. Nu mai era nevoie să fie « desenate » în tapiserie frunze sau flori de mac sau ciorchini de struguri, căci materialul textil și ritmica organizării lui căpătaseră prin ele însele — în autonomia expresivității lor plastice, asupra căreia artista veghează — virtuți metaforice. În acest spațiu, fără vreo intenție de spectaculozitate agresivă, ci în modul cel mai firesc cu putință, tapiseria Ilenei Balotă a ieșit din parietalitate și a început să populeze spații ale liberelor plimbări, oferindu-se prietenos tîrcoalelor celor ispitiți să le iscodească nu numai cu privirea, dar și cu mîna. Spațiul cel mare nu este, însă, doar ocupat la propriu, ci și deschis ca virtualitate, căci constrîngerea bidimensionalului a fost spartă în dublu sens: atît către terenul pe care pășim cît și către adîncimea către care se poate îndepărta doar privirea gîndului, și nu cea a ochiului fizic, care dă siguranță pasului. Palpabilul brazdei și al snopului suferă astfel, pe alocuri, o volatilizare, iar pămîntul asumat ca referință esențială a ciclului de tapiserii capătă aripi și aspiră să se piardă în văzduh.



marea metaforă

horia horșia

Nu mai știu exact ce am gîndit și ce am spus în 1960 despre arta clujenilor — întîlnirea și reîntîlnirea cu artiștii clujeni a fost emoționantă, iar impactul cu tapiseria Ilenei Balotă în atelierul său clujean, de-a dreptul impresionant. Din acea clipă realizasem existența unei relații organice între textilele noastre țărănești și ceea ce începuse a înfăptui Ileana Balotă. La început, însă, fusesem captivat de aparențe, de asemănări privind constituirea formelor decorative și dezvoltarea lor în structuri compoziționale. Curînd mi-am dat seama că asemănările țineau, de fapt, de ordinul esenței. Am observat astfel că, pentru obținerea unei contexturi a ornamentelor, de care artista avea nevoie în creația sa, proceda ca meșterul popular, adresîndu-se adică, fiind vorba de texturi, procedeului tehnic ca atare, el însuși generator de expresie artistică, și anume diversitatea de contexturi generată și fructificată de către creator în sensul, în direcția, cu scopul bine urmărit, contexturi rezultate sau determinate de felul cum folosești rostul războiului de țesut, adică îmbinarea dintre urzeală și băteală, diversitatea proprie deopotrivă războiului orizontal și gherghefului. Astăzi artista însăși mărturisește că la începutul drumului său în artă a avut o revelație (și intuiție totodată, adaug eu): « țesătorul modern trebuie să ia totul de la capăt. Căutînd astfel elementele originare, arhetipurile tapiseriei, am învățat marea lecție pe care ne-o oferă artistul popular » (Ileana Balotă — catalogul expoziției « Metaforele

https://biblioteca-digitala.ro

pămîntului», Muzeul de artă al României, noiembrie—decembrie 1989).

Apelul la obîrșii odată formulat și înțeles, el rămîne o constantă, un invariant al modalității de creare și de expresie a creației Ilenei Balotă de-a lungul a peste trei decenii de intensă și laborioasă activitate pentru ambele tehnici de tapiserie practicate (haute lisse și basse lisse), procedeului tehnic originar adăugîndu-i-se, în timp, diverse modalități de manevrare a fibrei textile, de la nodul covorului înnodat (Sumach) la acela aparent frust al exoticelor covoare scandinave rijö. Foarte rare au fost cazurile în care artista s-a îndepărtat de la această modalitate de lucru și o singură dată pentru un ansamblu mai mare de lucrări, acela al expoziției personale din 1984 — București, Orizont, ansamblu pe care artista l-a dorit în mod special executat exclusiv în procedeul ton pe ton al tehnicii europene haute lisse, denumită adeseori, după vestitele manufacturi pariziene Gobelins — manufacturi unde, de altfel, pentru specializare, Ileana Balotă a făcut în două rînduri practică.

Utilizarea, însă, cu acest prilej, a unei palete cromatice dominată de alb și de rafinate griuri deschise a implicat și o discretă orientare spre concepțiile de spațiu ale extrem-orientalilor — lumina drept a treia dimensiune a spațiului, apoi o accentuată seninătate, japonezii o denumesc wabi, și a obiectului și a spațiului său de reverberație, precum și o evidentă simplitate elegantă, denumită în japoneză sabi, orientări care nu turbură cu nimic execuția și expresia de mare finețe a contexturii specifice tradițiilor mari și vechi ale tapiseriei europene.

Apelul la obîrșii, la arhetipurile tapiseriei — cum spune Ileana Balotă — nu are propriu-zis nimic comun nici cu mitul Arachnei și nici cu cel al Penelopei, el vizînd pur și simplu arta populară românească, aceea a cunoscutelor velințe, lăicere, păretare țesute în două ițe și ornamentate printr-o bine calculată ritmare de vîrste (dungi de lățime diferită și diferit colorate), compoziția obiectului necomportînd, ca atare, nici cîmpi delimitați și nici chenare (ca la scoarțe), iar țesătura fiind, de fapt, un continuum care la unele păretare are lungimea perimetrului încăperii pentru care este destinat. Procedeul, practicat și de artistă, este certificat și de unele metafore ale actualei expoziții, în mod deosebit de «Brazdă II».

Încă de la expoziția bucureșteană din 1968 (Simeza), artista care face parte dintre întemeietorii tapiseriei noastre contemporane, cum observă cu bună dreptate Olga Bușneag, își anunța descinderea în Capitală, unde se va stabili definitiv cu, pe atunci, o remarcabilă îndrăzneală și a modalităților de execuție și a materialului utilizat, de la lînă și păr de capră la mătase, bumbac, fuior de cînepă și de iută, rafie și sfoară de manila. Spre a spori expresia contexturii în funcție totdeauna de logica compoziției, artista începe a folosi grosimi diferite ale fibrei textile, prin care obține fie denivelări ale contexturii ca la alesăturile populare, fie adevărate reliefuri în material textil, pentru, ca, în cele din urmă, iarăși funcție de expresia unui conținut de comunicat, să ajungă la descinderea tapiseriei din plan în spațiu, ea devenind obiect, sau, prin compunerea obiectelor într-un ansamblu, ambiant — cale urmată destul de frecvent de tapiseria contemporană în ultimele trei decenii.

De-a lungul anilor, Ileana Balotă și-a cristalizat un limbaj metaforic original, a cărui cercetare permite observarea unei diversități de referiri la originile, formele și funcțiile metaforei — această comparație subînțeleasă care comportă un transfer logic de noțiuni ce presupune alternarea în conștiința atît a creatorului cît și a privitorului a două serii de reprezentări (în cazul nostru obiectuale), una a asemănărilor dintre realitatea desemnată în chip propriu prin cuvîntul respectiv și realitatea desemnată în chip metaforic, figurat, iar cealaltă a deosebirilor dintre cele două realități. În domeniul limbajului artistic, al figurilor de stil, al tropilor, Ileana Balotă parcurge drumul de la accepțiunea generală a metaforei pînă la limita acesteia — adică pînă la forma cea mai surprinzătoare sau neașteptată și anume denumirea realității cu numele ei: «Aripile pămîntului» (reprezentînd ca atare două imense aripi țesute la gherghef) sau «Marele snop», «Structuri I—III,» «Obiect textil I—III» (compoziții obținute prin asocierea unor contexturi diverse, fiecare compoziție întinsă pe o ramă — un fel de châssis, al căror contur poate sugera simplificarea maximă a unei imagini reprezentînd un bour).

Articulate într-un cu totul remarcabil scenariu spectaculos (din care nu lipsesc desenele, schițe de idee sau pur și simplu schițe executate în natură și fructificate, dezvoltate apoi în compoziții de tapiserie), cele treizeci de lucrări solicită și incită în mod permanent cercetarea acestui imens material textil organizat artistic cu o impecabilă rigoare a compoziției și de o maximă eficiență a combinațiilor de texturi; trăirea estetică vizează sublimul, sublimul majestuos, propriu deopotrivă artei și naturii (Tudor Vianu vorbea cîndva, la o conferință, despre stilul artei și stilul naturii).

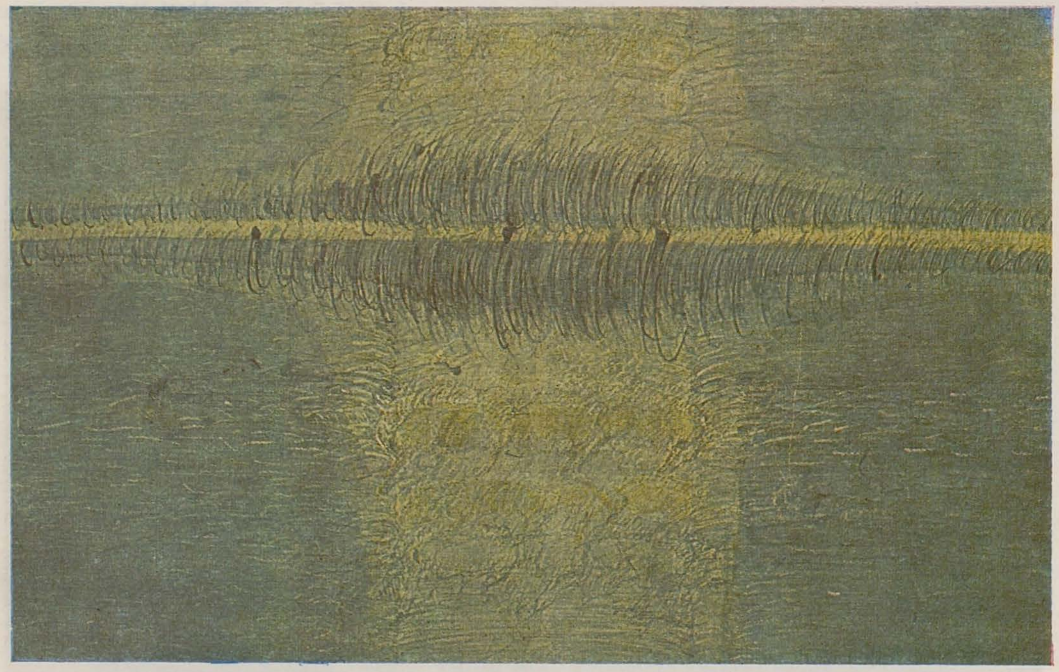
Parcurgînd și reparcurgînd expoziția cu fascinația dar și cu teama de a fi integrat, asimilat sub vreo brazdă a acestui formidabil spectacol, salvîndu-mă în cele din urmă, am exclamat: «Metaforele Pămîntului sînt una singură, Metafora acestei fertilități și fecundități a Pămîntului veșnic generator de viață, metafora acestei divinități chtonice pe care, uluit fără îndoială, Hesiod a numit-o atît de sugestiv ,,Gaia cu pîntecele larg''».

Aspect din expoziție — Muzeul de Artă al României

https://biblioteca-digitala.ro

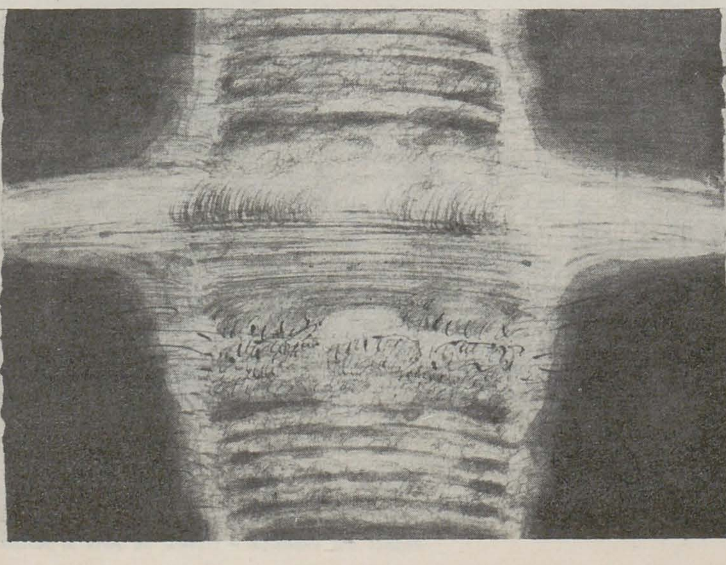
doina simionescu

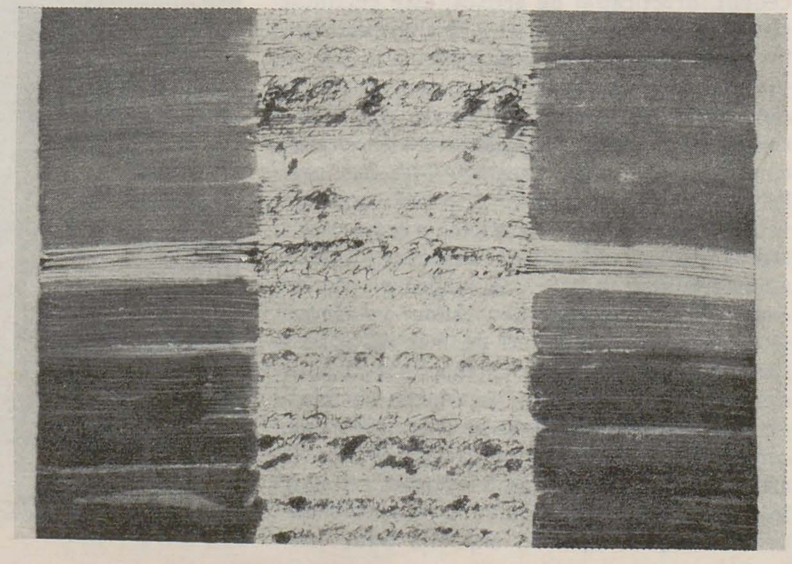
gheorghe vida



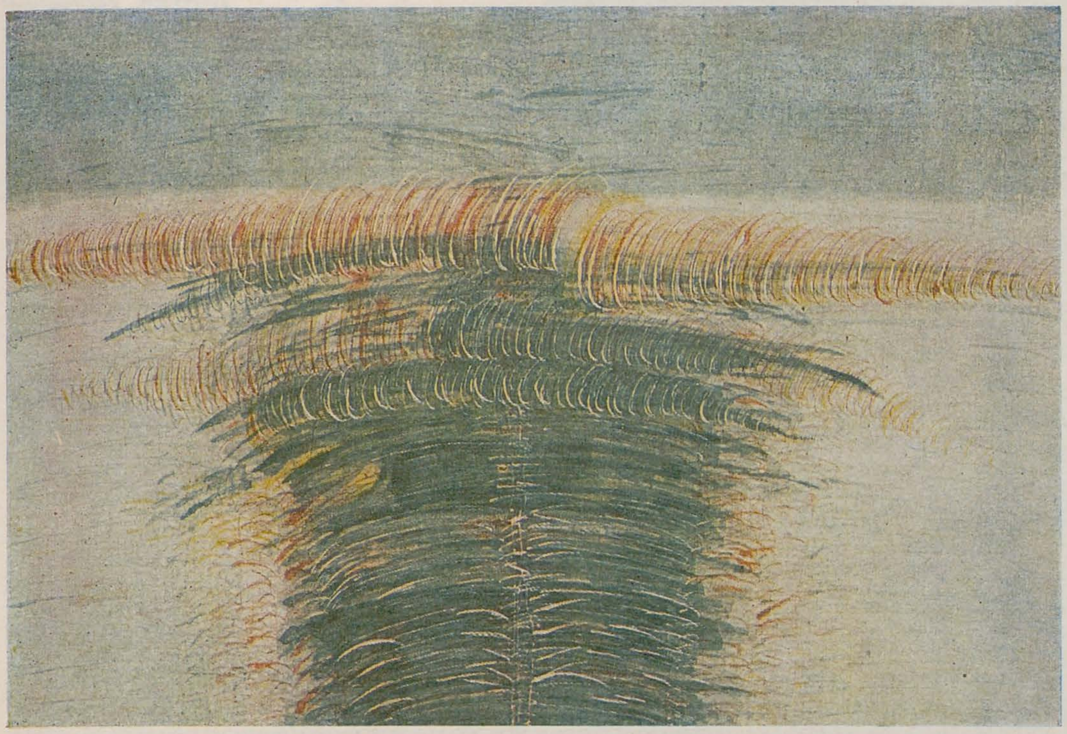
Desenul (includem sub acest generic și o serie de litografii) practicat de Doina Simionescu — așa cum s-a configurat și în ultima ei expoziție de la Galeria Simeza — este o expresie integrală, o transcriere într-un cod vizual care-i aparține, de semnale pulsatorii, a unor stări psihice constante sau tranzitorii, un fel de jurnal sui-generis al propriului psihism, pentru a utiliza o formulă ce nu acoperă totuși, pe deplin, realitatea.

Această echivalare, transgresare a unor senzații sinestezice nu este totuși pur instinctuală, efectuată în transă, să zicem. Ea reușește într-un mod miraculos să organizeze riguros, conform unui scenariu atent elaborat, în sintagme expresive, dispuse în suite semnificative, aceste morfeme (părți componente

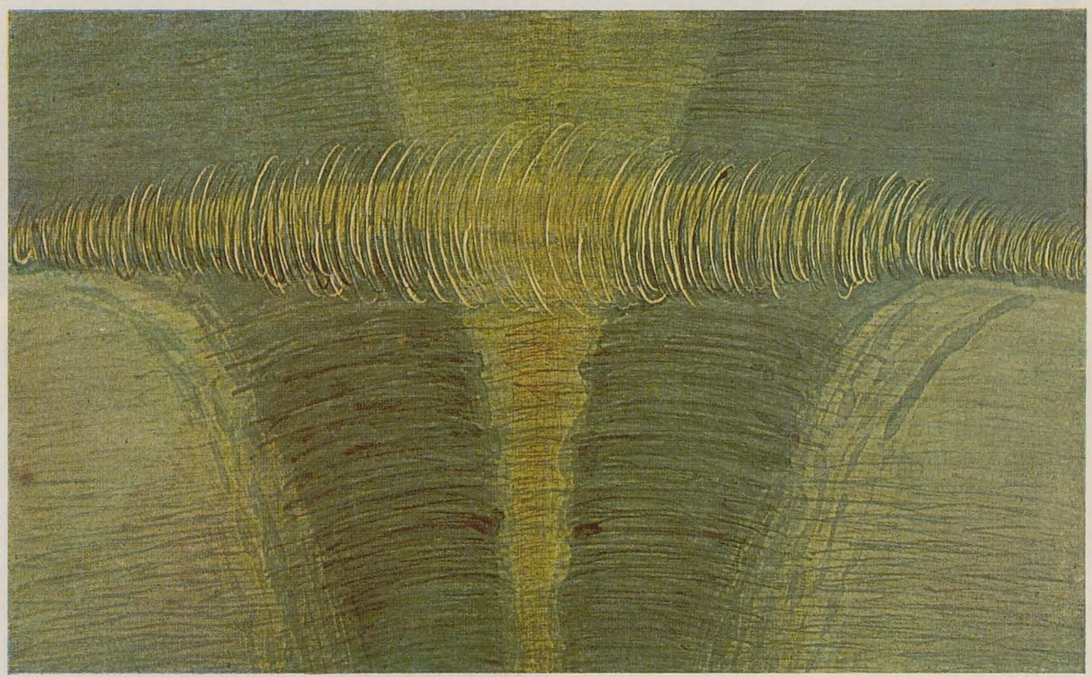


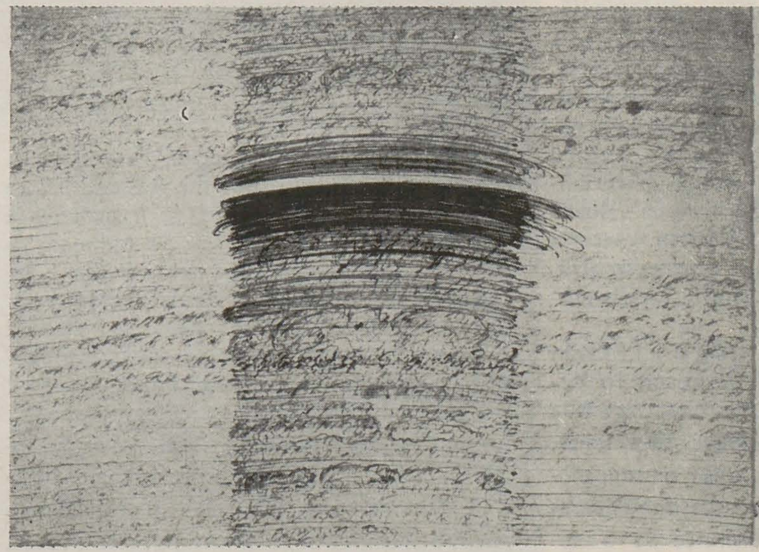


https://biblioteca-digitala.ro



ale imaginii) în așa fel, încît ele alcătuiesc aproape o scriere secretă, care poate fi citită însă analog modului înțelegerii unor scrieri străvechi al căror cifru rămîne necunoscut, cu un efort de comunicare empatică, presupus din capul locului din partea receptorilor. Două sînt — credem — « figurile totemice » (pentru a utiliza un concept din psihanaliză) care populează autoritar cîmpul imaginilor ei : o formațiune fusiformă, pulsatorie, care traversează în diagonală uneori repetitiv un fundal recompus din benzi nesfîrșite, articulate din semne sau linii modulate (în diverse variante, gîndite pe dominante cromatice) iar pe verticală aceleași elemente se coagulează într-o formațiune coloniformă, unde benzile succesive de semne (care pot fi uneori monocorde, alteori de o varietate infinită) alcătuiesc o friză de o mare frumusețe ritmică prin serialitate, acționînd în același timp neliniștitor, prin agresarea, tulburarea unor desfășurări lineare, lente, așa cum într-o encefalogramă apar deodată accente îngrijorătoare. Toate acestea ar fi desigur lipsite de sens dacă — repetăm — nu ar guverna întotdeauna concepția ei de structurare extrem de elaborată a procedeelor de resemantizare, de dobîndire a unor semnificații mai adînci, dincolo de juxtapunerea dinamică a unor sisteme de grafeme, oricît de ingenios ar fi exploatată suprapunerea sau « ruperea » și recompunerea lor temporară (impresia de procesualitate fiind izbitoare). Această concepție ordonatoare, ghidată parcă de preceptul horațian « est modus in rebus », este cea care conferă caracter emblematic, perenitate suitelor ei grafice, deoarece le transformă în momente-monumente (fie-ne permisă această aliterație), ale dominării prin rațiune a unor forțe obscure, a zonelor de umbră, întunecate ale psihicului uman. Percepute între aceste coordonate, desenele Doinei Simionescu, telurice și labile în egală măsură, constituie una din mărturiile cele mai impresionante ale unei conștiințe artistice inflexibile, al cărei singur reper, în absolut, este dedus din propria umanitate.

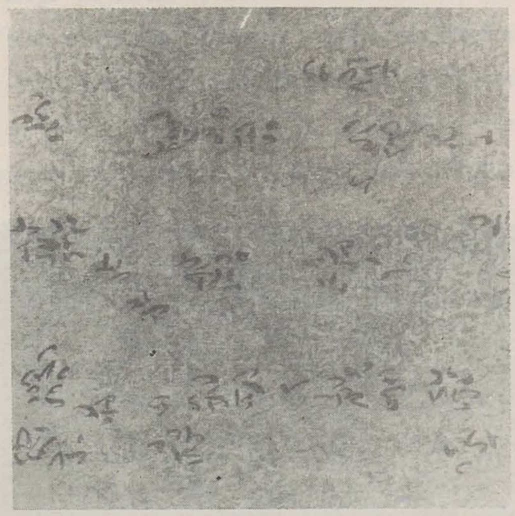


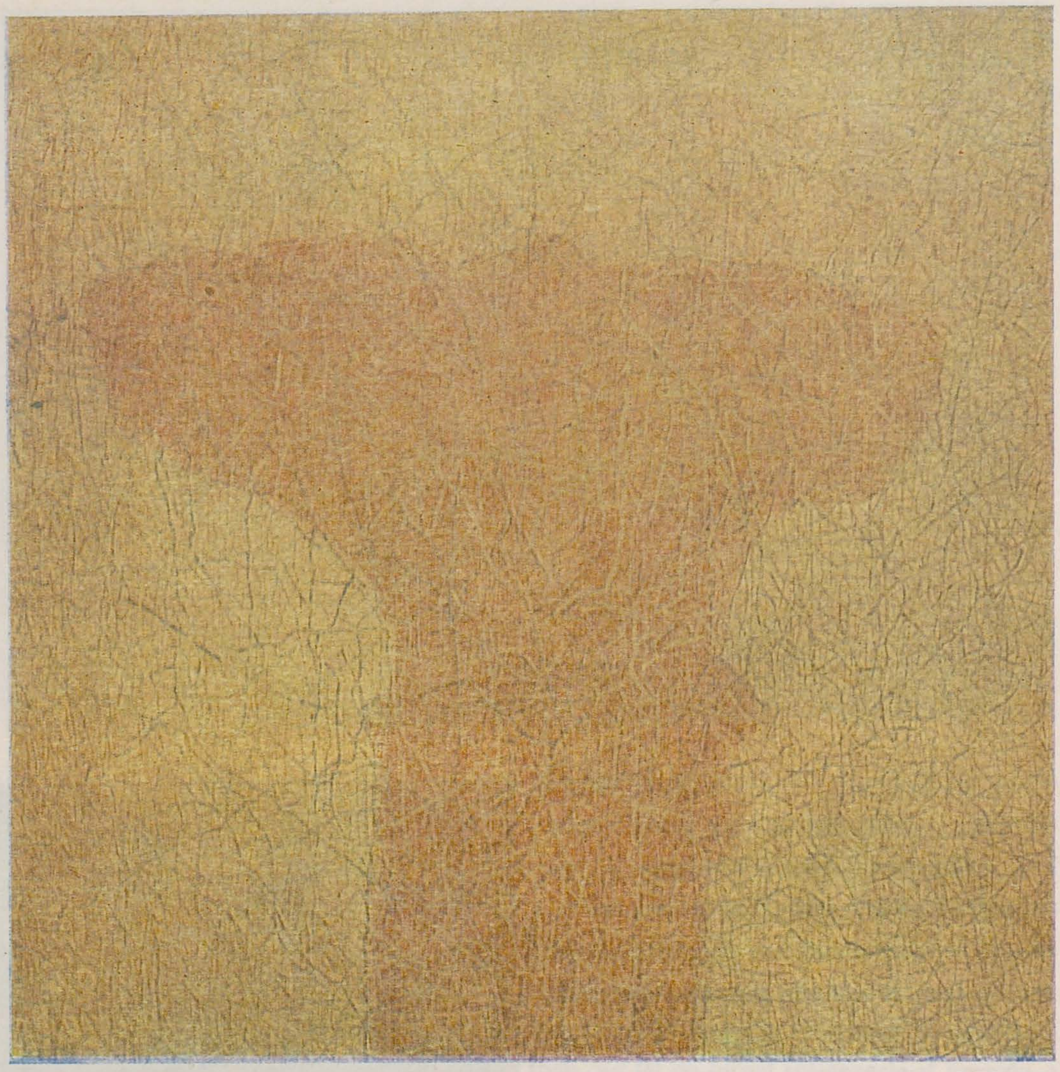


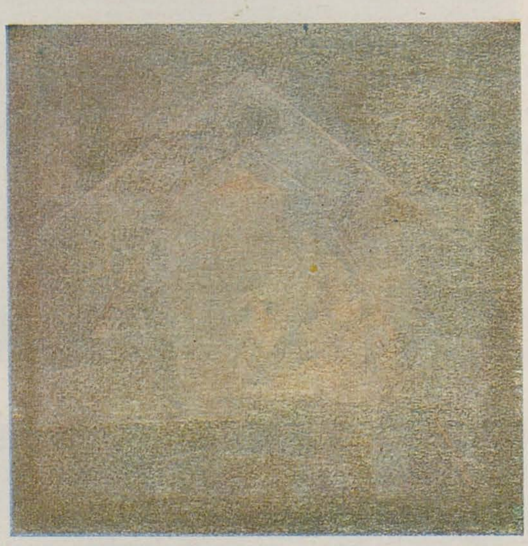
https://biblioteca-digitala.ro

răzvan aureliu ionescu

mihai ispir







Pictura de azi a lui *Răzvan Ionescu* mărturiseşte necesitatea resimţită de artist de a merge pînă la capăt pe un drum *(Cale* se intitulează ciclul de lucrări înfăţişat) explorat cu răbdare în ultimii ani. Dacă ne reîntoarcem pe făgaşurile creaţiei pictorului, vom observa că punctul de plecare al evoluţiei împlinite în prezent se plasează în orizontul imaginii peisagistice, prin asimilarea unor rezonanţe andreesciene într-o viziune de «vedere planetară» sintetică şi austeră, punînd în lumină două trăsături: o tensiune abstactizantă şi o catifelare aproape organică a stratului de pastă, ce atestă sensibilitatea faţă de materie. Astfel de preocupări au fost duse treptat mai departe, lor asociindu-li-se, cu timpul, o a treia, legată de semnul plastic, de scriitură. Este foarte interesant felul cum Răzvan Ionescu atacă această din urmă temă, de neîndoielnic interes, a plasticii actuale. Pentru el, semnul plastic nu e nici simplă materializare a gestului, nici pseudoscriere cu valoare conceptuală. Este, înainte de orice, materia primă, originară a picturii din care se alcătuieşte, prin lente suprapuneri, însăşi substanţa acesteia.

Desluşim, aici, chiar sensul voinţei lui Răzvan Ionescu de a merge, cum spuneam, în demersul său, pînă la capăt. Mai exact, pînă la « capătul » picturii. El doreşte să elimine, într-adevăr, tot ce este exterior actului picturii sau imaginii pictate. Partea de « literatură », ca şi încercările obişnuite de « captare a bunăvoinţei » privitorului, strălucirile exterioare, efectele. Asemenea căutări îl apropie pe Răzvan Ionescu de experienţele minimale (de pildă, accentul pe bidimensional, în relaţie cu sugestiile minime, dar percutante, ale celei de a treia dimensiuni). Atenţia la factură, la închegarea materiei picturale îl desparte însă, pe artist, de programul minimal propriu-zis. Răzvan Ionescu ajunge, am văzut, nu de la materie la semn, aşa cum se întîmplă în general, în arta abstractă, ci invers, de la semn la materie, obţinînd materia prin repetate şi răbdătoare ţeseri de semne, ca pe un palimpsest. Obsesia scrierii apare peste tot evidentă, de la formatul ce sugerează pagina miniată ori înscrisurile murale, pînă la titlurile adesea grăitoare *(Întipărire, Transcripţie, Inscripţie* ş.a.). E invocată nu numai grafica în sine, ci şi pictura ca « scriere » iluminantă, vitalizantă, în tradiţia bizantină. Căci unul din înţelesurile ansamblului admirabil gîndit ambiental de Răzvan Ionescu este şi acesta: de a reface pe cont propriu, în consens cu experienţele unei modernităţi foarte personal asumate, ceva din lumea vechii noastre arte, aspectul ei material (vezi analogiile voite cu matitatea şi luminozitatea dobîndite îndeobşte prin tehnica temperei) dar şi dimensiuni de conţinut, vizînd să transpună, într-o izbitoare asceză plastică, stări aurorale ale naturii şi culturii *(Geneză, Columnă, Întemeiere* ş.a.). A-l urmări pe Răzvan Ionescu pe « calea » sa atît de aparte, autentică progresie hermeneutică prin universul interior al picturii, constituie o aventură spirituală ce merită din plin a fi trăită pînă la capăt.

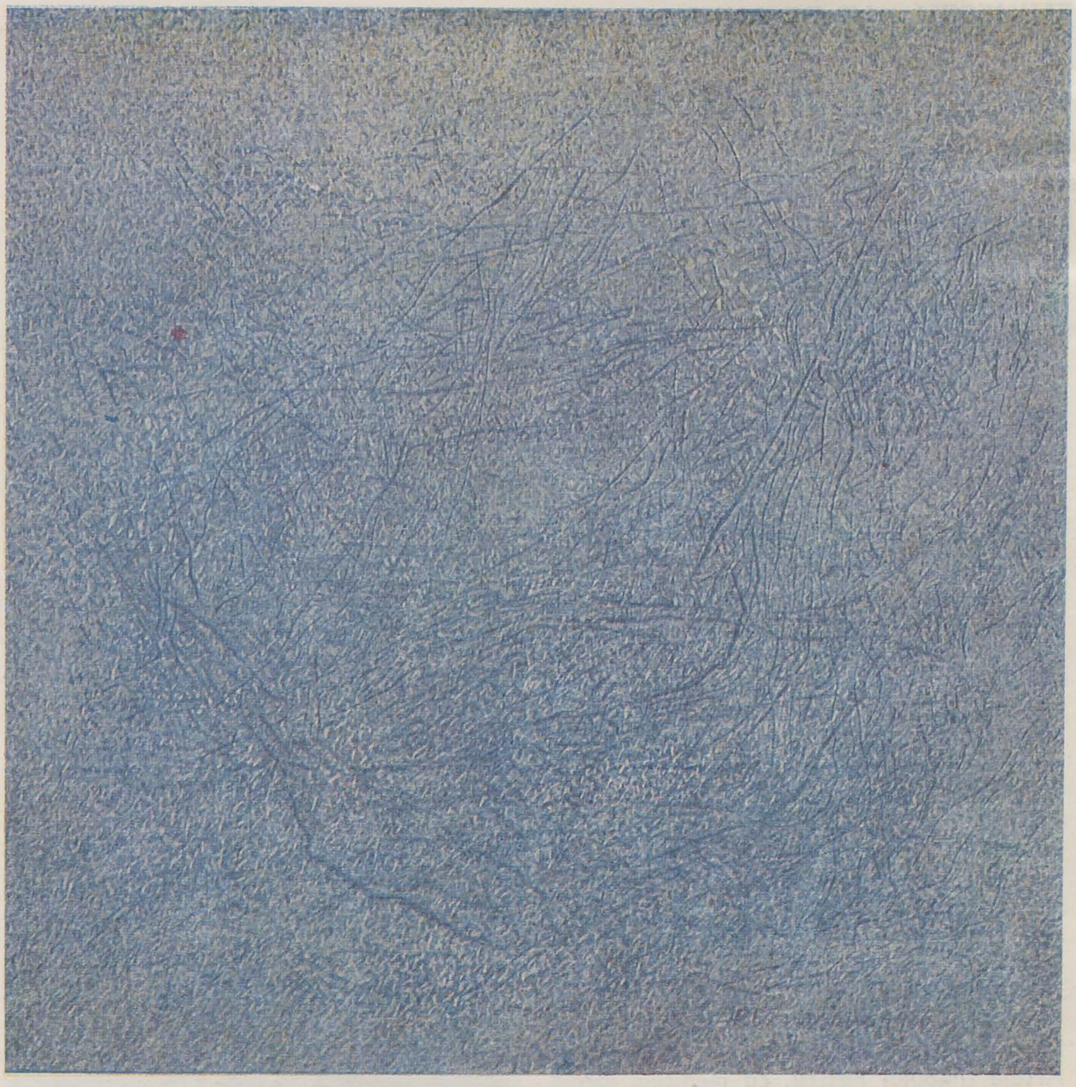
---

p. 18
Întipărire IV
Accent I
Început
p. 19
Urmă V
Întemeiere

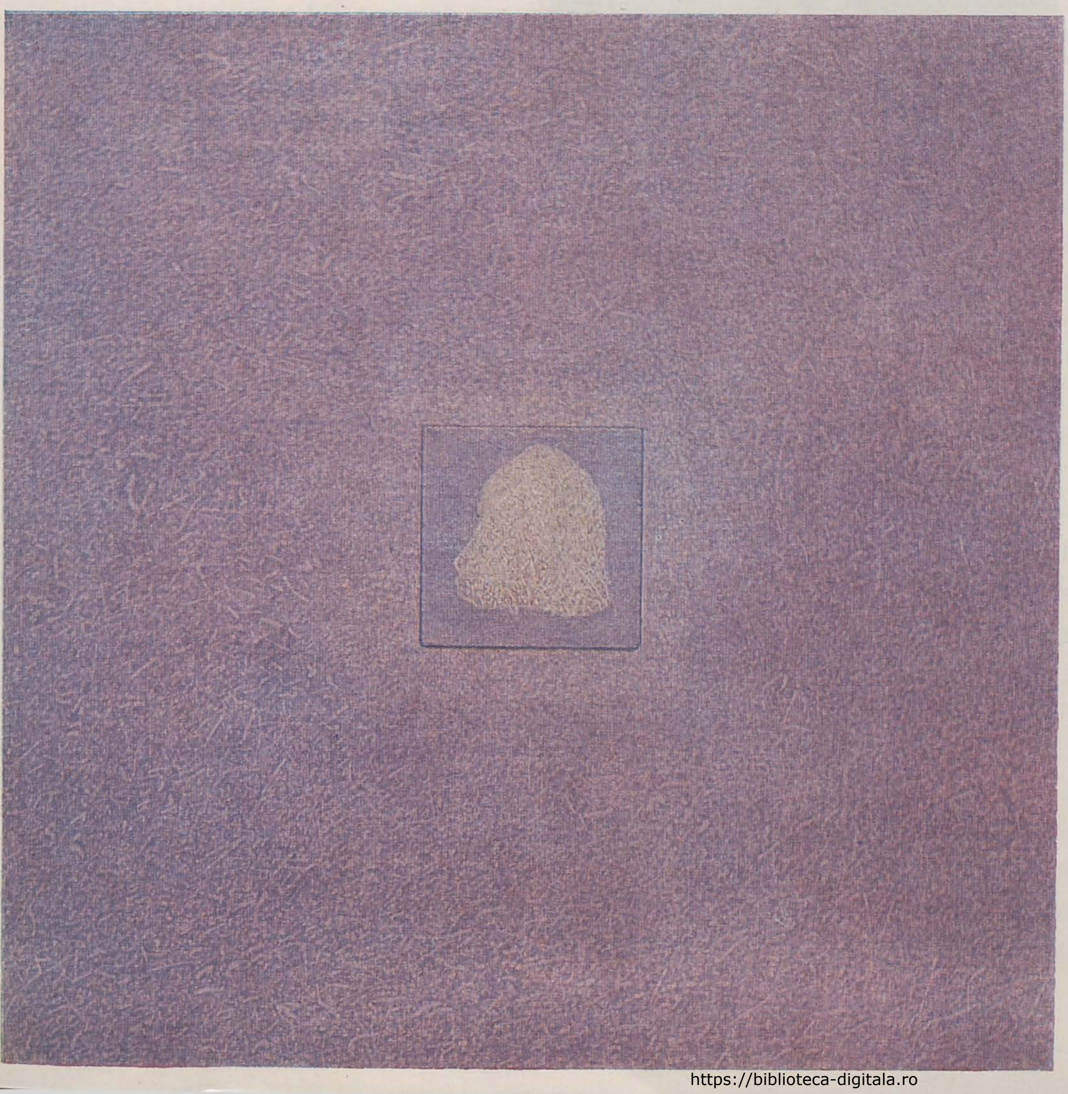
---

https://biblioteca-digitala.ro

françois pamfil



După o celebră formulă a lui Kandinsky, orice operă serioasă este *calmă* (sublinierea ne aparţine). Rememorarea acestui adevăr — aparent axiomatic, în afara contextului din care a fost extras — se explică însă aici şi dincolo de faptul că el ar putea să circumscrie pertinent tipologia temperamentală a picturii lui Răzvan Aureliu Ionescu. Şi asta pentru că mult mai mult decît incoruptibila pacienţă a gestului, decît un ascetic refuz al tentaţiei arderii etapelor în flăcările bengale ale bravurii de tuşe şi calofiliei efemere, înzestrarea principală a acestui artist ne pare a fi tocmai capacitatea sa de îndurare implacabilă, de nesfîrşită *răbdare a timpului picturii*. Lectura oricăruia dintre faptele picturale întreprinse de Răzvan Aureliu Ionescu comunică astfel pregnant senzaţia înglobării parcă, a aglutinării în chimia, adesea misterioasă, a materiei cromatice a unei mase de timp miraculos metamorfozat. În spaţiile unor regnuri recognoscibile uneori, alteori numai plauzibile, moleculele de pigment par a fi învăţat *să aştepte* timpii dialecticii devenirii lor în alte minerale sau în materie biologică, pentru a cristaliza şi a se patina cu săruri şi oxizi, pentru a se mişca pe traseele capilare ale nervurilor unei frunze. Aici infrastructurile realului nu par niciodată a fi « traduse » plastic ci — conform unei ştiinţe personale, după reţete disimulate orgolios şi cu infinite discreţii — reproduse « in vitro ». Dincolo de radiaţia ei nemijlocită, de propunerea unor trasee jalonate de semnele, adesea oculte, ale cifrului solilocviilor ochiului său interior, pictura lui Răzvan Ionescu Aureliu impune şi o pilduitoare atitudine etică, sugerînd — prin distanţa fizică faţă de obiectul finit — programarea unui anume anonimat, chiar o anume asepsie a « urmelor » artistului. Dar a accepta să dispari dacă e necesar, a şti să dispari înapoia tabloului înseamnă în fond a fi cîştigat şi calma obiectivitate atît de necesară unei opere.



https://biblioteca-digitala.ro

specific și interferențe

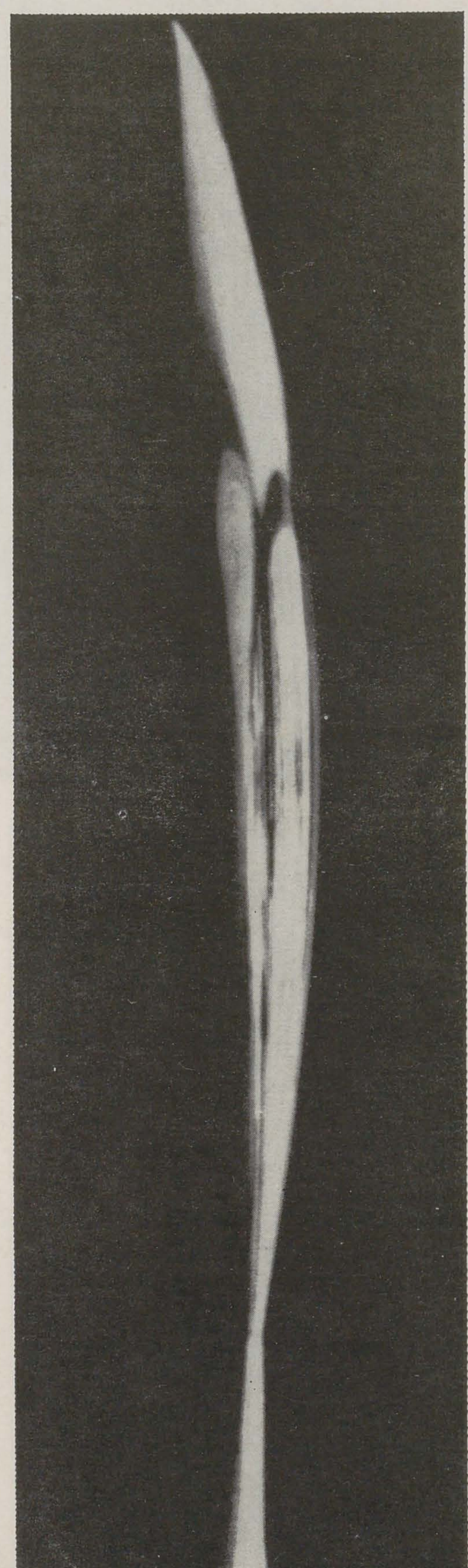
ștefan sevastre

Diferențierile între artiști sînt firești după cum își implică în creația lor mai mult senzorialul, afectul sau mentalul; ele se răsfring apoi și asupra publicului, după preferințe — important este ca trecerea de la emițător la receptor să nu ignore specificul limbajelor. Pe de o parte construcția specifică a operei, spiritualitatea ei, justificată existențial și pe de altă parte ecoul în privitor, potrivit educației și culturii sale. Interferările dintre arte au loc în primul rînd la nivelul limbajelor, de fapt introductibile și intuind similitudinile existente între sintaxele ce le aparțin. Ele pot fi raportate la structura individualității artistice: structuri eleate sau heraclitice, clasice sau romantice, apolinice sau dionisiace, precum și la ineditul cercetării, sau la zonele de investigație. Cercetarea interdisciplinară a îmbogățit raporturile dintre arte, și chiar dintre știință și artă; mai mult chiar, a determinat arte și științe noi. Similitudinile pot fi astfel extinse și asupra unor discipline scientiste. Cînd mă gîndesc la Mihai Eminescu îmi vine în minte un Einstein, fiindcă structural ambii au fost dinamici și răvășitori. Mă gîndesc și la Brâncuși care, deși pus sub semnul unui clasicism absolut, radiază prin zborul ușor arcuit al « Măiastrei », de unde o posibilă analogie între această sculptură și « Luceafărul ». Artele timpului nostru, cu ineditele forme la care s-a ajuns, își păstrează specificul, adică intraductibilul, fonismul, tîlcul rostirii, al culorilor, al volumelor. Ceea ce le interferează ar fi ritmurile, trăirea și substanța general umană adusă la lumină.

În acest secol al imaginii, se păstrează evidente interferări cu muzica. Sînt tentat a desprinde relațiile dintre poezie și pictură prin muzică, dar și prin geometrie. Titu Maiorescu apreciază mai întîi valorile estetice (esteticul implică eticul) ale poeziei eminesciene, George Călinescu îi apreciază muzicalitatea, ritmurile însă devin geometrie curată. O clepsidră sonoră prin care se scurge în timp atitudinea și filosofia sa nemuritoare. În expoziția « Geometrie și sensibilitate », organizată cu ani în urmă grație inimoșilor sibieni, am introdus în foto-manuscrise « Glosa » lui Eminescu lîngă manuscrise din poezia lui Ion Barbu, la care fovismul radiază precum culorile într-o pictură abstractă, nu departe de vibrația eminesciană care parcă l-a generat, și de care nici Nichita Stănescu nu este străin. Nu există demers autentic, fie poetic, muzical sau plastic al contemporanilor noștri, care să nu intre în dialog cu opera marelui poet, tocmai datorită infinitelor deschideri pe care geniala și concentrata sa creație le-a întrezărit.

Asupra universului eminescian meditațiile devin plurivoce, iar în relațiile lor cu plastica

CONSTANTIN BRÂNCUȘI — Pasărea



orice « tabú » marchează o nedorită închidere. Atitudinea eminesciană nu poate fi oprită doar la « o stare de altădată », ea fiind expresia unei continue stări de veghe; și așa norii s-au poluat destul și cosmosul însuși poate fi amenințat. Cîndva Heidegger spunea: « Credem că stăpînim tehnica, de fapt ne stăpînește ea pe noi ». Cînd ești stăpînit de artă pericolul nu este așa de mare, chiar dacă te pierzi în labirinturi, însă, invers, dacă stăpînești tu arta ajungi și la o moralitate a ei, moralitatea de dinăuntru a alcătuirii formelor, culoarea tinzînd a fi una cu forma și schimbîndu-se după cum se schimbă forma. Un asemenea suprematism al raporturilor derivă din rigorismul platonician, și nu cred că el poate lipsi dintr-un dialog posibil cu poezia eminesciană —aceasta cu atît mai mult cu cît în pictură « construcția sau arhitectura transformă natura în ceva metafizic » (vezi artticolele apărute despre expoziția « Studiul » în « Secolul XX » nr. 11—12/1979), și ce este poezia lui Eminescu altceva decît transcendere și metafizică. Este greu a stabili relațiile cu poeziile lui Eminescu doar la nivelul senzorialului sau al afectului. Gîndirea eminesciană obligă la profunde meditații filosofice care vor trebui să-și găsească « echivalentul » printr-o corespunzătoare rostire simbolică și care implică mentalul în organizarea paletei. Prin natura preocupărilor unor artiști corespondențele par de la sine posibile. Nu trebuie să ieșim din cadrul acestor preocupări pentru a realiza osmoza, și implicîndu-ne autentic, o făptuim. Uneori într-un singur vers: « Aleargă, trăiește al aștrilor timp », găsim echivalența cu demersul pictural sau plastic; ființele trăiesc dimensiunile cosmice și prin mijloacele artei. Eminescu ne ajută în a desprinde imagini ale acestei « viziuni » cosmice în dialogul dintre teluric și spiritual.

Construcția « Luceafărului » implică în universul picturii, ca o ipoteză posibilă, prezența caldului în lumea recelui, a liniei drepte puse de acord cu deschiderea arcului. Transcenderea, în cazul de față, nu mai poate avea loc doar în culorile teluricului sau numai în culorile spațiului astral. Trecerea de la teluric la spiritual este o trecere de la o culoare caldă la o culoare rece, într-o configurație dinamică a formelor și într-un spațiu devenit galactic.

Deschiderea către metafore plurivoce, către poezie, nu poate avea loc, însă, decît prin « efortul de a pătrunde cu adevărat » în universul picturii, pentru a vedea în ea ceva mai mult decît suma părților care o constituie, acel « gestalt » — să-i zicem duh al ansamblului.

https://biblioteca-digitala.ro

pictura ca loc de confluență

marin gherasim

1. S-a spus: pictura este muzică vizualizată, pictura este poezie vizibilă, pictura este filosofie întrupată. Toate aceste afirmații sînt adevărate în măsura în care nu se încearcă o translare (mecanică) a poeziei, muzicii, filosofiei, arhitecturii în pictură, ci o exprimare a virtualităților poetice, muzicale, arhitectonice, filosofice *imanente* ale picturii înseși, cu interferențele firești ce se produc între arte.

De fapt toate artele reflectă unica, indivizibila natură a omului. Un continuum trece prin toate artele, este natura poetică a omului, este umanul care se exprimă pe sine dincolo de clasificări, dincolo de genuri și specii.

Tendința spre sinteză a artelor exprimă aspirația spre realizarea și exprimarea din nou a omului întreg, a omului nedisjuns. Dansul, muzica, pictura, arhitectura, cuvîntul, au fost cîndva împreună și erau puse să exprime umanul, să medieze între om și puterile cosmosului. Despărțirea lor, autonomizarea lor, « specializarea » lor reflectă poate procesul de fragmentarizare a ființei umane dar și de diferențiere a limbajelor.

Artele au cîștigat în « specific » și autonomie, dar omul s-a scindat în pictor, arhitect, muzician, poet, filosof etc., cînd de fapt vocația sa reală și profundă era și poate mai este de a fi toate la un loc.

Spunînd acestea nu pierd nici o clipă din vedere natura distinctă a artelor, faptul că ele nu se pot substitui între ele, că au dobîndit în timp chip și statut diferențiat reflectînd umanul în moduri ireductibile. Ceea ce este mai greu de întrevăzut este ceea ce le unește, ceea ce le este comun în mod profund, secret, faptul că fiecare din ele conține, tinde să exprime omul integral.

S-a spus: muzica începe unde se termină cuvîntul. S-ar putea parafraza: pictura începe unde se termină cuvîntul. La fel s-ar putea afirma și despre celelalte arte non-verbale. Mai important este cred a vedea cum logosul subzistă în muzică, pictură, arhitectură, dans. Cum ideea se întrupează în imagine (nediscursivă), devine muzică (neliterară), devine formă arhitectonică autonomă, devine gest poetic, hieroglifă spațială în arta dansului.

Pictura conține în trupul ei poezia, muzica, arhitectura, filozofia, rămînînd în chip ireductibil pictură.

Dacă pictorul utilizează bine mijloacele de exprimare, el nu trădează natura inconfundabilă a artei sale.

Ion Andreescu, cel mai nediscursiv dintre pictori, atinge un înalt grad de poezie și de muzicalitate a imaginii, un înalt grad al poeticului, nu ca un ceva supraadăugat imaginii, ci ca o notă constitutivă, organică, realizată în procesul trăirii adînci a actului de a picta. Subtila mișcare interioară a picturii sale

ION ANDREESCU — Pădure desfrunzită

(aparent statice) e realizată prin jocul modulațiilor cromatice, prin ritmica valorilor și formelor, prin mișcarea adînc reținută a tușelor. Andreescu este tot atît de mare poet pe cît este Eminescu de mare pictor ori muzician (« A codrului tenebră poetic labirint »; « Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri . . . »).

Cînd afirmam mai demult că arhitectura este morala artei, nu afirmam vreun raport de subordonare obedientă a picturii față de arhitectură, ci un principiu de constructivitate pe care îl are sau ar trebui să-l aibă orice artă.

Există o « geometrie a magmei », pictorul structurează și informul în dorința de a capta stabilitatea, ordinea, inteligibilitatea. Există o arhitectură a tranzitivului, a efemerului- ce atestă adînca ordine ce patronează cosmosul. Muzicianul cu această arhitectură lucrează ca de altfel și poetul. Cu aceeași arhitectură lucrează și pictorul infirmînd delimitările didactice care împărțeau Arta în arte temporale (muzica, poezia, dansul — arte ale mișcării) și arte spațiale, statice (pictura, arhitectura, sculptura).

Jocul subtil al proporțiilor, raporturile cantitative (mensurabile) și calitative (incomensurabile), mișcarea liniilor și petelor colorate, a valorilor, jocul texturilor materiale, ritmul întregului, induc un spațiu bergsonian în pictură, un spațiu al eternei deveniri, al sugestiei, al virtualităților care o apropie de muzică.

Cadența cuvintelor, cazurilor, accentele ca expresie a unui ritm interior și a unei tensiuni interioare, înrudesc poezia cu muzica, cu pictura de sugestie.

Un Paul Klee, un Mondrian, un Larionov, realizează în imaginea picturală unirea arhitectonicului cu muzicalitatea, picturalul cu arhitecturalul, un Tatlin realizează sinteza arhitecturii, sculpturii și picturii, întregul edificiu plastic stînd sub zodia poeticului. Tendința spre expresia artistică integrală înmănunchează la acești artiști (și nu numai la ei) toate artele sub semnul tutelar al vizualului.

Mai recent, artiști cu vocația cercetării interdisciplinare încearcă sinteze multimedia în care coexistă arta spectacolului, muzica, pictura, coregrafia, arhitectura, arta video, vizînd să aducă toate artele în matricea lor originală (Giulio Turcato Jannis Kounellis ș.a.). « Întîlnirea dintre artele vizuale și spectacol, scrie Maurizio Calvesi, dă loc unei fuziuni efective, permițînd imaginației artiștilor să realizeze acele dezmărginiri în spațiu și timp pe care limbajul lor special le comportă ca necesare. » Acesta este cazul limită, deoarece, cum arătam, fiecare artă le conține în mod potențial pe celelalte, exprimînd unitatea ființei umane, întregul ei.

https://biblioteca-digitala.ro

ion popescu gopo (1923 - 1989)

ingenuitate și dedublare

virgil mocanu

Încercarea de a schița un portret credibil al celui care, poate cu firească nonșalanță sau premeditat orgoliu, mi-înd pe notorietate, semna cu simplul pseudonim GOPO, se lovește inevitabil de eșafodajul celebrității sale, pînă la un punct confundîndu-se cu imaginea creatorului.

Mai concret, mă aflu în fața unui abstract « efect Gopo », în sensul acelui vertij al atracției spontane, emoțională de cele mai multe ori, pe care îl provoacă orice personalitate transferată în mit. Pentru că, obiectiv analizat, cazul lui Gopo este unul exemplar sub raportul nașterii și instalării imaginii emblematice vecină cu obstrucția, cumul de virtuți și latențe, capabilă să servească drept etalon, punct de referință și criteriu într-un domeniu sau altul. Fenomen caracteristic mai ales după acel « blow-up » cu efecte concentrice la nivelul cinematografiei mondiale, care a fost *Scurta istorie* și acumularea unei impresionante serii de premii, începînd cu « Palme d'Or », la Cannes, în 1957.

De aici și nevoia distanțării, pentru a separa legenda de realitate, valorile reale de proiecțiile hipertrofiate și de tot ce poate însemna anamorfoză spre plus sau minus. La fel ca orice mit, personajul incită în egală măsură la elogii sau suspiciune, atitudini cu atît mai conturate cu cît ne aflăm în spațiul artei, loc al relativității. Opiniile nu exprimă totdeauna judecăți de valoare sau criterii obiective — în ce măsură există ele, este o permanentă dilemă — ci și puseuri subiective sau etaloane personale vizibil pasionale sau partizane. A scrie astăzi despre Gopo este un lucru aparent ușor, avînd în față definitivul unei opere și suportul prestigiului. În realitate, este ceva mai complicat, prin efectul de recul, căci orice semn de întrebare sau îndoială, orice punere în discuție și disociere pot căpăta amploarea unei blasfemii, a unui sacrilegiu ce se adresează mitului și nu neapărat artistului. După cum și un ton polemic s-ar dovedi superfluu, în absența singurului partener calificat să ofere o replică, artistul însuși. Singura șansă este analiza lucidă, de data aceasta aplicată dintr-un unghi mai puțin utilizat, cel al calității mesajului vizual, căci Gopo a fost prin excelență un desenator, un om obsedat mereu de găsirea echivalențelor semnificative dintre idee și imagine, dintre cuvînt și semn. Fără să apelăm apodictic la biografie, simptomatică și ea dacă ne referim la pasiunea primă, totală și autoritară, cea a desenului, vom constata că Gopo nu a fost propriu-zis un cineast, ci un plastician acaparat de posibilitățile filmului, un creator care își concepea înainte de orice un « story-board » eboșat, schița unei benzi desenate în care fabula era interpretată « à rebours ». Acesta ar fi un posibil punct de plecare, vulnerabil sau nu, în orice caz justificat printr-o filmografie impresionantă. Un al doilea ar trebui să echivaleze cu eliberarea de orice inhibiție, scepticism sau complex, recunoscînd totuși valabilitatea aserțiunii lui Auguste Comte: « Cei vii sînt guvernați de cei morți », formulare mereu generatoare de variațiuni și interpretări fertile.

Dacă încercăm demontarea « mecanismului Gopo » nu o facem pentru a găsi secretele unui eșantion pentru o sociologie a succesului, oricum irepetabil și cu o mulțime de factori exteriori ce se adaugă dotării individuale, impalpabilă și evanescentă. Incursiunea în vizualitatea propusă de el este necesară pentru a descifra avatarurile și acumulările unui creator aflat la intersecția ambiguă dintre tradiție și noutate, ajuns în pragul deciziei ireversibile. Apoi, și poate nu în plan secund, în ce măsură opera ne oferă imaginea în perpetuă metamorfoză a personajului tensionat între ingenuitate și dedublare, între ipostazele existenței ca feerie și joc, sau ca parabolă și carnaval. Avem, deci, premisele unui eseu cu posibile extensii dincolo de cazul în discuție, cu atît mai mult cu cît astăzi nu mai putem trasa procustian teritorii specifice în artele vizuale, aflate sub zodia confluențelor și a intercondiționării.

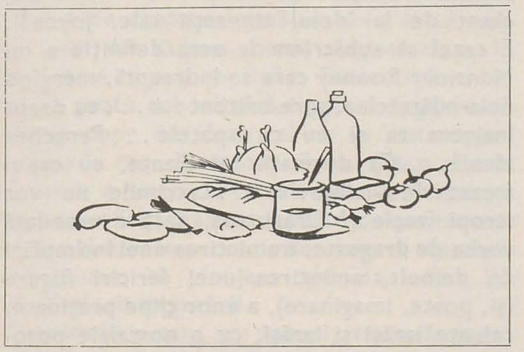
Oricum, începem prin a constata că Gopo a fost un excelent desenator pe o direcție provenită din clasicismul genului umoristic sau de « comic strips », rapid și eficient convertit la desenul animat de tradiție Disney, sub semnul căruia își începea în anii '50 cariera de cineast. Privite retrospectiv și fără inflamări sentimentale sau acrimonii experimentaliste, peliculele realizate de el echivalau fără decalaje valorice exemplarele — și exemplele — de vîrf ale genului, firește la nivelul anilor '40, etalon în acel moment. El era reprezentantul unei situații generale într-un context ce nu se dovedea prea favorabil îndrăznelilor, mai ales că nivelul ideatic nu depășea morala apăsată cu implicații sociale și ideologice. Narațiunea domoală și explicită nu lăsa loc sintezelor de formă și substanță, performanța animației în sine uimea încă și încînta, aplatizînd ideile și limbajul. Dar iată că neliniștea, poate și contactul cu opere acut contemporane, îndrăznețe și libere de dogme, cutume și poncife, provoacă izbucnirea unui puseu de insubordonare, o insurecție pe care o puteam citi în desenele ilustratorului Gopo. Se naște un personaj — emblematicul « Omuleț » cu floarea lui echivalînd cu o filosofie, cu o « Weltanschauung » la nivel de michimauși — dar, mai ales, o atitudine față de existență, față de om și problemele lui, în contextul atît de contorsionat și echivoc al anilor aceia. Imaginea-sinteză reclama idei-sinteză, conceptele își găsiseră o echivalență iconică, poate imperfectă, fragilă, derutantă prin pretențiile emise și vocația simbolică autoritară, dar viabilă și capabilă să servească drept semn pentru semnalele conștiinței planetare. O lume aflată în impas își găsea posibila soluție de supraviețuire datorită unui personaj pitoresc și credibil, ingenuu și inteligent, amestec atent dozat între prototipurile parțiale oferite de « marele mut » sau de « epoca de aur a comediei ». Malec și Chaplin, Laurel

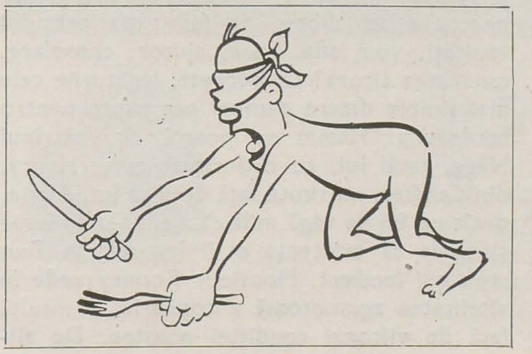
https://biblioteca-digitala.ro

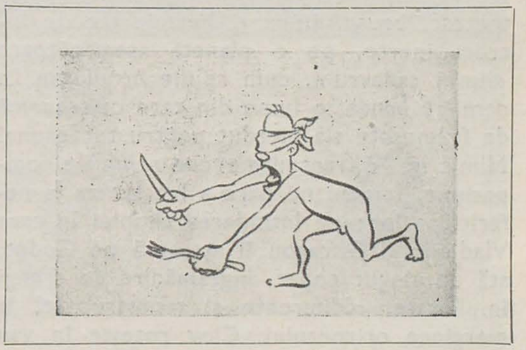
și Hardy sau Tati pot reprezenta o ereditate, nu și un model. Sinteza personajului reușește să ridice, poate pentru prima oară, un caracter și o filosofie dincolo de imediatul unui timp dat sau al unui spațiu anume. Vehiculul ideilor conceput de Gopo este universal și peren, ubicuu și atemporal. De aici și asimilarea lui imediată printre miturile ecranului, poate nu cel mai efemer, și echivalarea cu însăși noțiunea sau ideea de om, « homo faber » sau « sapiens » în egală măsură. Am putea găsi o mulțime de explicații, sau motivații, pentru succesul « Omulețului », dar cea mai simplă și evidentă este apariția sa exact la nivelul orizontului de așteptare al societății. Nu spun al publicului, pentru că aici intervine un alt criteriu, cel sociologic, nu totdeauna simptomatic pentru succesele de prestigiu, deși orice om devenit spectator putea găsi elementele unei comunicări directe cu personajul prin idee, gaguri, mecanism asociativ, curiozitate. Oricare din aceste oferte, sau toate la un loc și un plus de acces la simbol, se însumează atunci cînd efectuăm un sondaj al judecăților, formula plastică, structura comunicativă deci, reprezentînd fără îndoială principala ancoră perceptivă spre evaluarea globală. De fapt, într-o lume dominată de schema stilistică disney-iană, cu derogări ce țineau mai curînd de filmul-eseu, experimental și restrîns la sălile festivalurilor și ale cinematecilor, personajul lui Gopo reprezenta ceva insolit, pentru că nu rămînea un caz, și doar atît. El era capabil de popularitate, de comunicare directă, francă, distinctă și clară, prin simboluri accesibile, evidente. Recuzita convocată era și ea simplă, tautologică uneori cu complicitate, creînd sentimentul participării firești, fără a supralicita un anumit infantilism al ludusului. Ceea ce a urmat după « Scurtă istorie » a reprezentat o detaliere, o deconspirare ingenuă a mecanismului inițial, cu o mai pronunțată tentă propedeutică. Mesajul principal rămîne cel al triumfului geniului uman dincolo de vicisitudini și rău, obsesia comunicării și a efortului demiurgic dezvoltîndu-se ca un fertil plan secund. Tetralogia realizată în prima etapă — « Scurtă istorie », « Homo sapiens », « Șapte arte », « Alo, Hallo, Alo » — reprezintă un permanent plan de recul, o bază la care se revine mereu în eseurile ulterioare, pentru ca prin anii '70 să înceapă o perioadă de căutări ce vizau în esență maniera, obsesia ideilor livrate cu ajutorul parabolei, al simbolului și ingenuității menținîndu-se chiar și în filme cu o tentă mai crispată, uneori trădînd sentimentul de anxietate sau iminența unei catastrofe universale. Sînt anii căutărilor formale și al utilizării celor mai variate materiale, uneori insolite sau derutante, probabil sub imperiul necesității de a fi actual, de a nu cantona în sterilitatea manierei acreditate. Criză, sau metamorfoză? Este dificil de afirmat tranșant, dar o diluare a substanței devine evidentă, poate ca un reflex al concentrării asupra filmului cu actori, de fapt variante deliberate ale perspectiv.i de artist al animației.

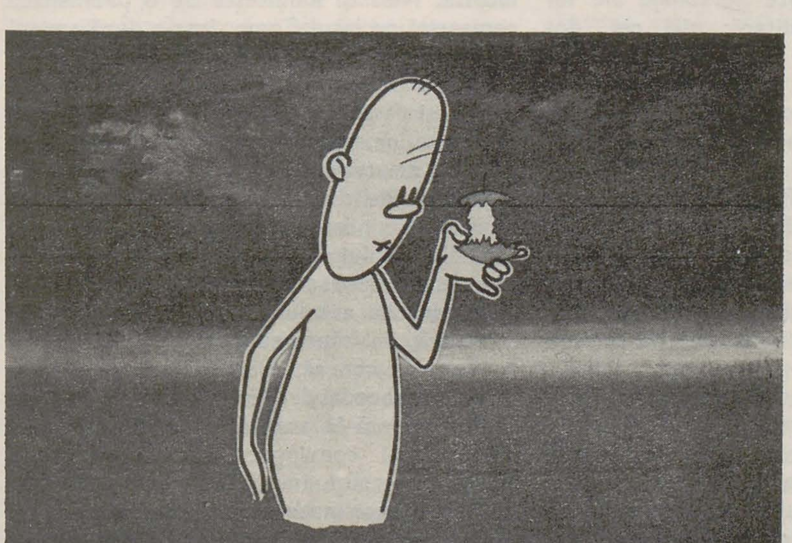
Ajungem inerent la bivalența preocupărilor lui Gopo, fără îndoială urmărit de ideea transferului posibil între ficțiunea de tip metaforic proprie animației și jocul de-a realitatea pe care îl presupune, dar nu îl și impune, filmul cu actori. Din acest moment disputa între ingenuitatea recuperată ca o stare ideală a ființei și debublarea presupusă de masca histrionului, comică sau tragică, capătă conturul unei condiții de a fi a creatorului total. Parabola este totdeauna structurată după o lege de graniță, între ficțiune, realitate, basm și banalitate. De aici și alternanța imprevizibilă a structurilor filmice și a procedeelor, a tipurilor de discurs și a gagurilor, ceea ce propune o dinamitare a noțiunilor de gen sau specie. Firește, sentimentul unei compulsări necanonice, al hibridului în unele cazuri, apare ca o consecință firească a ieșirii din norme. Dar dacă acceptăm ideea transferurilor semantice, de data aceasta ca o dorință de a restitui filmului cu actori ceea ce animația preluase în anii de început din estetica « marelui mut », avem o primă ancoră concretă și operantă pentru perceperea corectă a discursului. Următoarea, echivalentă ca importanță, este aceea a realității că autorul concepe în permanență mari montări feerice, de basm sau S.F., încercînd cu vizibilă obstinație să recupereze ingenuitatea unor genuri populare, de tipul literaturii de colportaj, aducîndu-le în actualitate și adăugîndu-le ingredientele unei modernități mai curînd de recuzită. De aici și diferențele de esență în raport cu filmele de animație, în sensul înlocuirii sintezei de idee și limbaj cu o prolixitate a narațiunii și un vizibil baroc al mijloacelor vizuale, uneori hipertrofiate ca sub imperiul unui « horror vacui » primordial. Lectura devine mai dificilă, redundantă și prea mediată pentru a livra explicit un mesaj centripet. Să comparăm mental structurile filmice din tetralogia menționată, cu repere ca: « S-a furat o bombă », « De-aș fi Harap-Alb », seria « Mirabelelor » sau mai apropiatul de viziunea animației «Galax» și vom avea revelația unei distanțări în ciuda stricetei sincronizări cronologice. Deci, este vorba despre o dedublare a personalității, despre o dublă aspirație și un conflict de esență, interior, cu efecte adeseori contradictorii, oricum resimțit ca atare de autor. Ceea ce se păstrează nealterat, ca un numitor comun sau un factor de « Urgrund » aparține bucuriei jocului, complicității permanente cu publicul, generozității mesajului ce se reduce totdeauna la sigla prieteniei și a cordialității, extinsă la nivel planetar și chiar extra, deconspirînd un afectiv cu tentă romantică, lucrînd pasional sub imperiul inspirației și păstrînd amintirea umoristului obligat să se ia în serios. Iar în creuzetul acestei condiții aparent ludice, în realitate bîntuită de îndoieli și anxietăți decent disimulate, vom descoperi și stratul influențelor prin acumulare profesională, de la gagurile marelui moment de început al comediei, pînă la stilistica școlii franceze interbelice sau ficțiunea fabuloasă a filmelor lui Ptușko sau Spielberg.

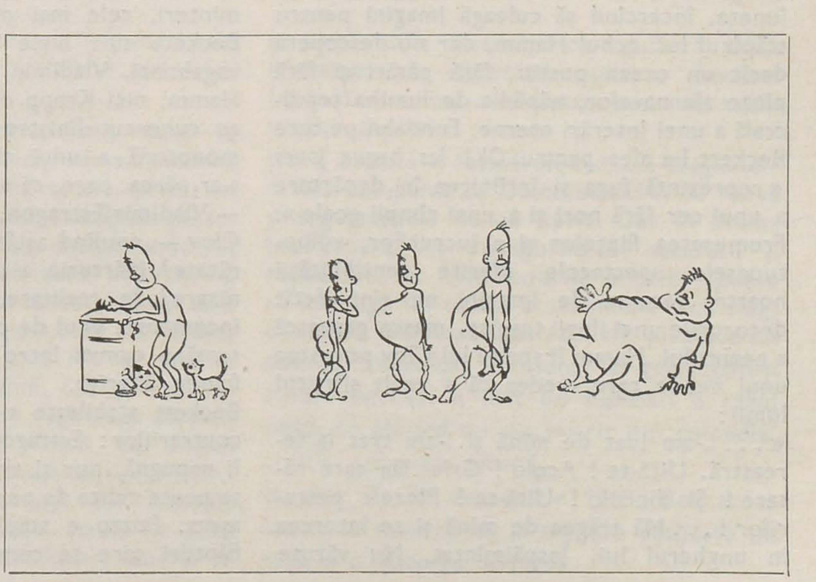
Dar la capătul incursiunii va trebui să constatăm că prin Gopo — cred că în realitate se numea Ion Popescu, născut în București la 1 mai 1923 — filmul românesc de animație recuperează o restanță și schițează nevoia de sincronism pe plan internațional, iar cel cu actori este investit cu o dimensiune pînă la el inexistentă, unicitatea sa fiind și astăzi o realitate. Oricum, el rămîne unic în ceea ce a făcut, oricare ar fi calificativul calitativ, deschizînd un drum și, așa cum se întîmplă totdeauna în astfel de situații, închizîndu-l pentru orice fel de epigonism și pastișă. Intrat în mit sau nu, în urma lui rămîne o întreagă operă, densă și bogată în revelații de tot felul, dar mai ales exemplul unei personalități care a crezut în muncă și în destinul său asumat de artist-artizan.







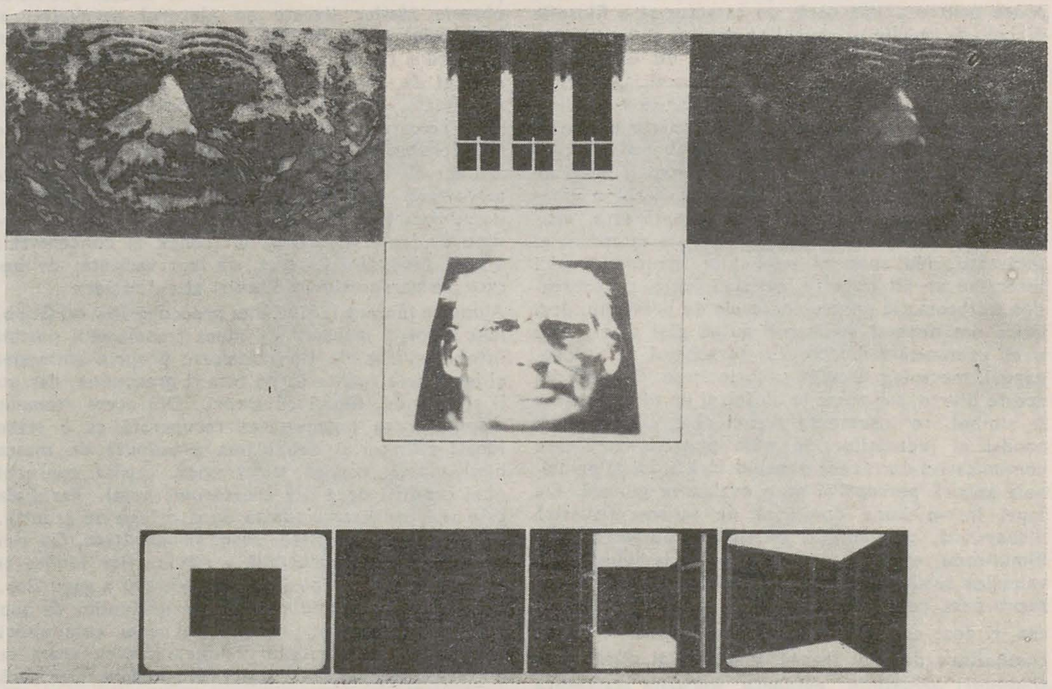




cuvinte și imagini despre universul samuel beckett

«fin de partie...»

dan grigorescu



RADU IGAZSÁG — Beckett III

Romanticul Vigny instituise un adevărat cult al «sacrei solitudini», care însemna pentru el «curaj, orgoliu, fecunditate»; iar Wagner și Nietzsche au dat «supremei singurătăți» sensul esențial al unicei salvări la care ar putea aspira omenirea. Beckett a anulat și această ultimă speranță. Personajele lui o trăiesc ca pe un vertij, ca pe un frison născut dintr-o universală zădărnicie, ca pe cea mai teribilă dintre toate nefericirile de care putem avea parte. În *Fin de partie*, Hamm (orb, pentru a face mai evidentă însingurarea, despărțirea de lume) îl amenință pe Clov:

— Infinitul vidului te va împresura... Da, într-o zi, vei ști ce-nseamnă asta, vei ajunge ca mine, nu vei avea pe nimeni, pentru că nu-ți va fi milă de nimeni și nu va mai fi nimeni de care să mai poți avea milă.

În *Cendres*, Ada îi făgăduiește soțului ei:

— O să vină timpul cînd nimeni n-o să-ți mai vorbească, nici măcar necunoscuții... O să rămîi singur, doar cu propria-ți voce și n-o să fie altă voce decît vocea asta.

Dar, înainte de a măsura adîncimea prăpastiei în care se vor prăbuși, doborîte de spaimă, ele se simt învăluite de un fel de îndepărtată dorință de însingurare. Apoi se trezesc, brusc, singure, înconjurate de lucruri inerte, pe o planetă asemănătoare «unui cadavru», cum spune eroul din *La dernière bande*, o lume din care orice urmă de frumusețe s-a pierdut pentru totdeauna. Nimic nu le transmite vreun semn de compasiune, nimeni nu pare a lua seama la nefericirea lor: pe întinderea cîmpiei în care Vladimir și Estragon îl așteaptă pe Godot, stă un singur copac, îngrămădire de crengi împlîntate, indiferente și monstruoase, la marginea orizontului. Clov rotește în van luneta, încercînd să culeagă imagini pentru stăpînul lui, orbul Hamm, dar nu descoperă decît un ocean pustiu, fără păsări și fără pînze ale navelor, năpădit de lumina sepulcrală a unei înserări eterne. Fundalul pe care Beckett l-a ales pentru *Oh! les beaux jours* «reprezintă fuga și întîlnirea în depărtare a unui cer fără nori și a unei cîmpii goale». Frumusețea ființelor și a lucrurilor, voluptuoasele spectacole oferite sensibilității noastre lacome de imagini nu sînt decît decorurile unei iluzii tragice, masca grotescă a neantului. Hamm îi spune lui Clov povestea unui nebun care credea că a venit sfîrșitul lumii:

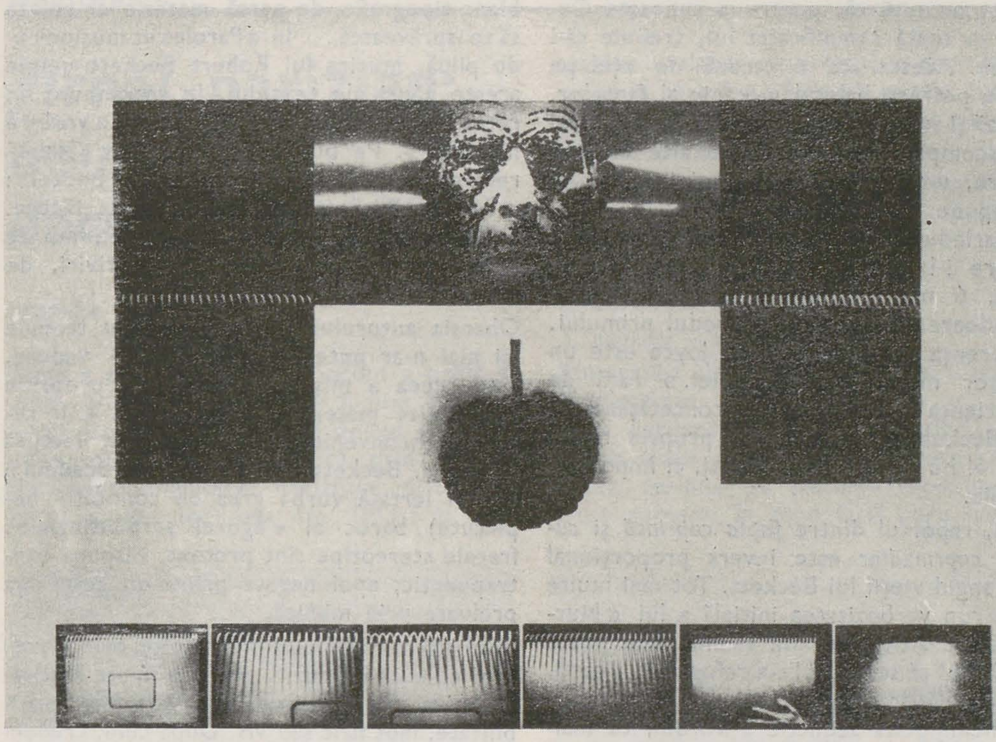
«... L-am luat de mînă și l-am tras la fereastră. Uită-te! Acolo! Grîul ăla care răsare! Și dincolo! Uită-te! Pînzele pescarilor!... Mă trăgea de mînă și se întorcea în ungherul lui. Înspăimîntat. Nu văzuse decît cenușă... Era singurul care fusese cruțat... Uitat... S-ar părea că un asemenea caz nu e... n-a fost atît de... rar». O lume în care omul se simte iremediabil pierdut, uitat, el e «orfanul Naturii,» al unei Naturi vitrege, care nu se manifestă în făptura lui decît ca un surd îndemn la distrugere. «Natura ne-a uitat», suspină Hamm; «Nu mai există Natură», îi răspunde Clov; «Dar respirăm, ne schimbăm, ne pierdem părul, dinții! Spontaneitatea! Idealurile», îi replică, deznădăjduit, Hamm.

Împotriva teribilei nepăsări a lumii sau pentru a se elibera de fascinația propriei vanități, vom afla, oare, ajutor, consolare, tandrețea altora? La Beckett, legăturile cele mai simple dintre oameni par rupte pentru totdeauna. Hamm se poartă cu bătrînul Nagg, tatăl lui, cu o duritate rece; Henry, din *Cendres*, nu simte față de fiica lui, Addie, decît un fel de vagă milă că a adus-o pe lume și ciuda că existența ei îl încurcă; în *Tous ceux qui tombent*, Monsieur Rooney vede în vitalitatea zgomotoasă a copilăriei o insultă față de viitorul condiției noastre. De altminteri, cele mai multe personaje ale lui Beckett sînt niște solitari: nici cei doi vagabonzi, Vladimir și Estragon, nici orbul Hamm, nici Krapp din *La dernière bande* nu au cunoscut liniștea confortabilă și un pic monotonă a unui cămin. Și totuși... Nu s-ar părea, oare, că ele sînt create în cupluri — Vladimir/Estragon, Pozzo/Lucky, Hamm/Clov —, anulînd astfel însăși ideea de singurătate? Mărturie a unei dorințe de fraternizare? În realitate, ele se leagă în chip inconștient unul de celălalt, nu pentru că ar semăna cumva între ele, ci pentru că sînt foarte diferite.

Beckett stabilește o adevărată dialectică a contrariilor: Estragon visează, lui Vladimir îi repugnă, pur și simplu, visele; Hamm nu se poate ridica de pe scaun, Clov nu se poate așeza; Pozzo e stăpînul, Lucky sclavul... Făpturi care se completează reciproc, dar nu comunică între ele. Noțiunea de *cuplu* nu a fost niciodată atît de limpede întemeiată pe ideea de despărțire, de inadecvare: Monsieur Rooney nu simte nici un fel de plăcere cînd își întîlnește soția pe peronul gării și nu încetează să mormăie vorbe amare; în *Oh! les beaux jours*, Willie nu întrerupe nici un moment lungul solilocviu al soației sale, Winnie (modelul cuplului Leopold Bloom/Molly poate fi, oare, evocat aici? Întrebare care, însă, ne conduce spre un labirint la capătul căruia, deocamdată, nu a răzbit nimeni: cît de mult a învățat Beckett de la idolul tinereții sale, Joyce?). E cazul să subscriem la acra definiție a lui Monsieur Rooney care se îndreaptă, mergînd de-a-ndăratelea, spre orizont: «... tu drept înaintea ta și eu cu spatele... Perechea ideală... Ca damnații lui Dante, cu capul așezat de-a-ndoaselea... Lacrimile ne vor stropi fesele»? Dragostea, dacă e vreodată vorba de dragoste, e amintirea unei întîmplări de demult, amintirea unei fericiri fugare (și, poate, imaginare), a unor clipe prețioase, reluate iarăși și iarăși, cu o nostalgie posomorîtă. Nell își amintește de o promenadă romantică pe lacul Como, într-o după-amiază de aprilie, a doua zi după logodnă. Krapp, ascultînd *Ultima bandă*, se întoarce întruna la același pasaj în care, în urmă cu 30 de ani, evoca un moment de voluptate: fulgurantă viziune ce traversează memoria unui om amenințat de decrepitudine, una din rarele imagini luminoase din teatrul lui Beckett. Puterile omului se sleiesc astfel în urmărirea unei fericiri care se ferește de el, în așteptarea interminabilă a unui Godot ce nu va veni niciodată, în căutarea unei realități ce se risipește în cenușă, a unui viitor ce rămîne mereu inabordabil. Personajul lui Beckett se resemnează în angoasa pe care i-o transmite unica-i convingere — aceea că nu e decît o prezență inutilă.

Beckett a exprimat rareori mai exact această disperare decît în foarte concisul *Act Without*

https://biblioteca-digitala.ro

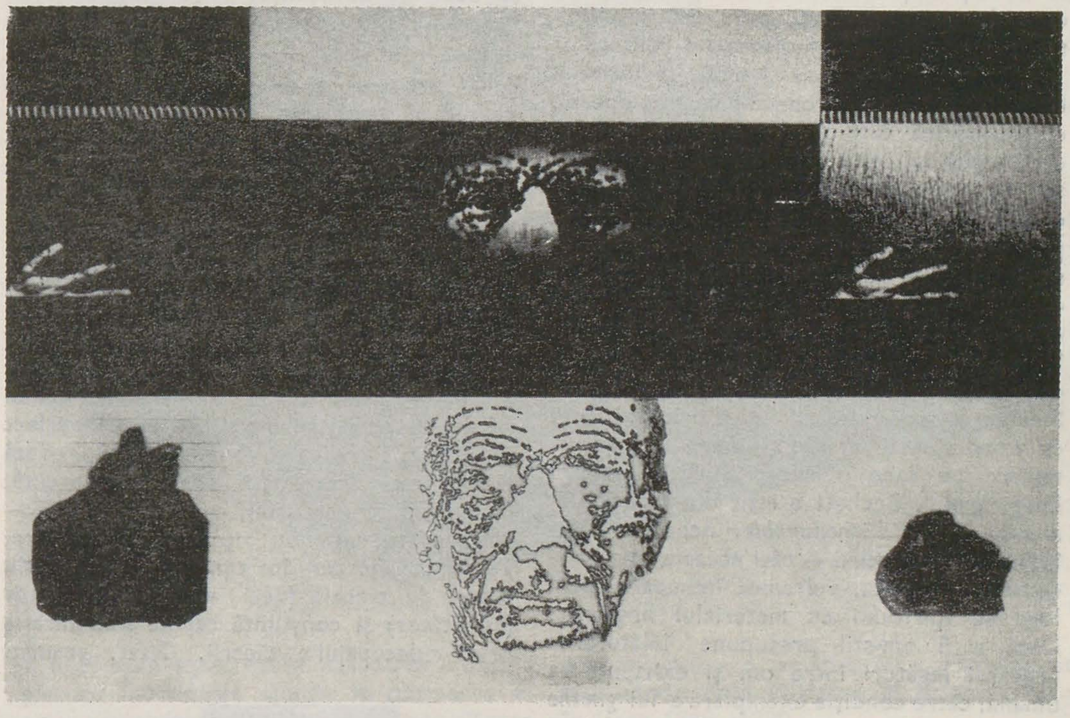


RADU IGAZSÁG — Beckett II — tehnică mixtă, 1986—1988

Words, creat la Londra în 1957 şi reluat, în acelaşi an, la Paris. Un om face eforturi inutile să ajungă la o carafă cu apă, atîrnată la trei metri de pămînt. Încearcă să se slujească de cîteva obiecte care coboară de undeva, de deasupra: un cub mare, altul mai mic, o sfoară, un pom, dar fie că nu ştie să le folosească aşa cum trebuie, fie că obiectele fug de el: sfoara se desface, creanga pomului se strînge lîngă trunchi. La un moment dat, e pe punctul să ajungă la carafă, dar aceasta urcă încă puţin şi se opreşte acolo unde omului îi e cu neputinţă s-o atingă. Obosit de zbaterea vană, azvîrlit la pămînt de unul din cuburi, omul rămîne căzut la pămînt, « cu privirea fixă ». De acum înainte, carafa poate coborî pînă lîngă el, legănîndu-i-se aproape de obraz, el nu va mai mişca: e clipa în care încetează să mai joace marea comedie a vieţii. Uitat de natură, despărţit de toţi ceilalţi, rămas departe de proiectele şi de visele lui, consimte, cu o sumbră amărăciune, să plonjeze tot mai adînc în tenebrele însingurării.

O solitudine care e, uneori, tradusă de o infirmitate înspăimîntătoare care-l aruncă într-o adevărată beznă a despărţirii de toate cîte sînt pe lume: omul e *orb*. Aşa sînt şi unul dintre personajele principale din *Tous ceux qui tombent*, şi Monsieur Rooney şi Hamm. Pozzo orbeşte în intervalul nedeterminat care separă cele două acte ale lui *En attendant Godot*, iar servitorul său, Lucky, devine mut: imposibilitatea de a comunica cu lumea şi de a o contempla. Aceasta e soarta care-i aşteaptă pe toţi şi cu care Pozzo, înfuriat de întrebările sîcîitoare ale lui Vladimir, îi ameninţă pe cei doi vagabonzi: « . . . într-o zi la fel cu oricare alta, a amuţit, într-o zi eu am orbit, într-o zi o să asurzim, într-o zi ne-am născut, într-o zi o să murim . . . »

Infirmitate acceptată ca o mutilare fatală şi iremediabilă; orice efort de adaptare e respins cu o nepăsare totală şi personajul beckettian intră, fără durere, în neant, sub semnul unei treceri ireversibile a luminii în noapte.



RADU IGAZSÁG — Beckett IV — detaliu

Această singurătate copleşitoare, care se produce în mijlocul celorlalţi oameni, devine palpabilă, e localizată în spaţiu printr-un obiect de care sînt legate misterios personajele, într-o lume închisă, găunoasă, unde sînt întemniţate: copacul sub care Vladimir şi Estragon îl aşteaptă pe Godot, funia care îi leagă, despărţindu-i, pe Lucky de Pozzo, interiorul fără mobilă din *Fin de partie*, fotoliul rulant al lui Hamm, orb şi neputincios, lăzile de gunoi unde vegetează părinţii lui, Nagg şi Nell, stînd alături, dar destul de departe ca să nu se poată atinge, ulcioarele în care trei personaje din *Comédie* sînt închise (« cu grumazul strîns în gîtul ulciorului », precizează Beckett), movila în centrul căreia e îngropată Winnie « pînă la talie », apoi « pînă la gît ».

Imagine obsedantă a monadei umane, într-un spaţiu fără uşi şi fără ferestre, un spaţiu bîntuit de amintiri, de planuri şi de visuri, pe care omul îl numeşte pompos « universul » său şi nu e, în realitate, decît o văgăună unde el se înfundă încetul cu încetul. « Un teatru al culorilor întunecate — s-a scris adesea —, una dintre cele mai amare creaţii a acestei vremi amare. » Şi, cu toate acestea . . . Sînt cîteva luciri consolatoare ce se ivesc în adîncul acestei prăpăstii a disperării: răbdarea, totuşi surîzătoare, a lui Vladimir şi a lui Estragon, remuşcările lui Hamm care îşi reproşează din cînd în cînd că n-a avut niciodată o tresărire de caritate adevărată; şi, mai ales, alegra voie bună a lui Winnie, pentru care cea mai măruntă bucurie ajunge ca să-i dăruiască « o zi frumoasă ». Dar ar fi în zadar să căutăm în această operă un temei oarecare al vreunei speranţe. În realitate, prin sensul sacralităţii, poate confuz, dar obsedant prin luciditatea obscură a eroilor săi, prin acţiunea unei misterioase şi implacabile fatalităţi ce spulberă orice eficacitate a libertăţii umane, Beckett înnoadă din nou una dintre cele mai vechi tradiţii teatrale.

Nu e aceasta o formă modernă a tragediei? A fost comparat cu Dostoievski şi cu Kafka şi argumentele nu au lipsit. Dar în drama beckettiană, în dialogurile ei sacadate şi repetitive, în monologurile eliptice (poate că întreaga lui operă e un imens monolog, cîteodată fragmentat în replici), pluteşte un duh al umorului. Tensionat şi grav, totuşi umor. Beckett a fost un Rabelais a cărui poftă de absurd nu s-a nutrit din comedia, ci din tragedia umană.

În ziua de 22 decembrie 1989, Beckett a intrat în moarte ca în singura realitate pe care n-o socotea absurdă.

https://biblioteca-digitala.ro

profeții tăcute

sorin șerb

O! banalitate ne-nțeleasă ...
(un anonim)

Profetul irlandez, izolat din insularul limbaj — în continentala și sublima Limbă, își revendică, mai degrabă, tăcerea, decît zgomotul frivol al pieselor sale. Puțini vor înțelege personajul tăcut care a fost Samuel Beckett. Așezat, mereu, în listele « negre » ale absurdului, alături de Ionescu sau Tardieu, Beckett, dramatizînd, în lungi tăceri, propria-i viață, se alătură, mai curînd, acelor afazici geniali care suportă, prin limbă, înseși ingerințele Limbii. Verbozitatea crudă, ezitantă este tunelul prin care trece vaga tăcere. Într-o epocă alimentată din cruzimea și sacrul spectacolului uman pe care-l dă vedeta (deci mitul), Beckett întrupează absența cercetătoare, adică lipsa de trup în drumul penibil către formă.

Puține sînt mărturiile despre el. După cum, puține sînt mărturiile pe care el însuși ni le dă despre operele sale. Încercarea continuă de a decupa semnificații prin răsucirea textului în-sine, prin demolarea lui *ceea ce ar fi putut fi* din bîiguiala febrilă, extatică a lui *ceea ce este*, compromite instituția operei, o transformă într-o muncă partizantă, în care individul este indiferent la coerența textului ca atare, negînd opera — ca sumă exemplară a efortului de creație. Opera plutește, așadar, între posibila reprezentare și imaginarul sufocant care-i compromite consistența. Opera se smulge din retorică, deci din sintaxa sufocantă, spre a ne parveni încă umedă de suflul cald al respirației care-o rostește.

S-ar putea spune că, înlăturînd orice legătură cu imediatețea, evadînd din stricta determinare pe care o exercită realul asupra imaginarului, Beckett a ieșit din formă, din *numit* — către *l'innommable*, nenumit. Dezîncarnare a rostirii — căci aceasta este precedată de brusca, vulcanica întrupare, prin logodna spiritului cu materialul lingvistic. Dacă a fi om-stil presupune înlăturarea precarei legături între om și existența sa umană, către condiția exemplară a lui *gnothe sauthon*, rupere ireversibilă, carteziană între deprindere și cercetare de-sine, individuală, deci instaurare a unei intime și grave corespondențe între a fi și a avea (în sens superior, desigur), Beckett este unul dintre acele spirite care, cu sinceritate, devin, se transformă conform unei u-topii personale în care au crezut cu dăruire, cu voluptate.

Trecute prin vîrtelnița descompunătoare a unor bolgii exorcizante, lipsite definitiv de sintaxa uniformă, operele lui Beckett se alcătuiesc, de fapt, ca semn al propriei lor evoluții către de-construcție. Adevăratul edificiu, opera solemnă aristotelică, preexistă în imaginarul autorului și rămîne spre restaurare cititorului. În fapt, pagina își pierde funcția ei de a fixa materia textului, reținînd doar valul de incertitudine care premerge traducerii din gînd în cuvînt. Beckett nu uită că, pentru a cunoaște Cuvîntul în toată semnificația lui, trebuie să-l sacrifice. Acesta, ca o strună de oțel pe care se petrece baletul mecanic al faptelor, vibrează și sună cu de-la-sine putere. Cuvîntul se descompune în înșelătoare alte cuvinte pe care, uneori, rostirea precipitată le va recompune în acel prim Verb.

Comparîndu-se cu Joyce, într-un interviu pe care i-l ia Israel Shenker (New York Times, 6 mai 1956), Beckett recunoaște, cu candoare, că se află la antipodul primului. « Diferența de Joyce este că Joyce este un mînuitor magnific al materiei. » Față de omnisciența și omnipotența concetățeanului său, Beckett își recunoaște propria neputință: el nu scrie pentru limbaj, ci împotriva acestuia.

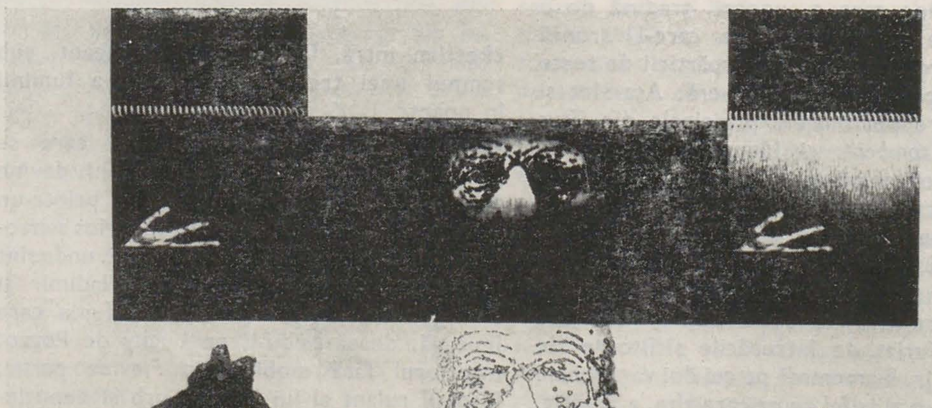
Astfel, raportul dintre *fapta cuprinsă* și *cuvîntul cuprinzător* este invers proporțional de-a lungul vieții lui Beckett. Tot mai multe pauze rup verbozitatea inițială a lui « Murphy ». De altfel, ce altă semnificație poate avea faptul că scriitorul s-a refugiat în dramă, deci a înlăturat golul-de-limbaj al acțiunii prin nemijlocita seducție a vorbei, ca mai-aproape de conștiință?

Diferența specifică între genuri pare a se dizolva. Ca și la reprezentanții « Grupului celor șase » sau ai celor din a doua « Școală vieneză », problema care centrează acum rostirea este intonația, mascarea vocii, modularea. Harul este recăpătat: textul redevine aer, mișcare lentă și spiralată. Piesele radiofonice în care textul piruetează într-o rotire cosmică, după cum și balerinele, împachetîndu-se în jurul unor nuclee de semnificație care-l generează și-l ucid — sînt imaginea concludentă a anilor de apogeu. Fluxul continuu al dicției poetice tîrăște după sine, pe un traseu coșmaresc, spectrul a ceea ce ar fi trebuit să fie opera perfect închegată. Între uz și abuz, cuvîntul, redută mereu mai destrămată, mai transparentă, devine un senzor uriaș, o synapsă fragilă — calea către un nou tip de sensibilitate. Textul-schweitzer în care a-topiile devin locuri de tranzit (deci, vide) între cititor (ascultător) și conștiință capătă semnificație prin « decupajul » tăcerii. Oftat, geamăt, blanc tipografic, de parcă materia ar refuza să se isprăvească ... În « Paroles et musique », de pildă, muzica lui Robert Beckett umple aceste găuri ale textului, le recompune în rețele de « tăcere verbală » și de « vorbire muzicală ». Pe bună dreptate, Guy Coussy remarca, în cartea sa despre Beckett: « Samuel Beckett este predispus la tăcere. Conversația sa se limitează la un schimb de tăceri. El schimbă, deseori, și priviri, de asemenea. »

Obsesia autorului, cea pe care nu trebuie (și nici n-ar putea) s-o piardă din vedere, este aceea a mișcării textului în propriile sale limite materiale. Joyce părea a fi rezolvat inconvenientul limitei prin lectura circulară. Beckett o face prin « procedeul » (fie-mi iertată vorba grea de conotații neplăcute) baroc al « figurei serpentinata »: frazele stereotipe sînt pretext, răspuns contrapunctic, apoi negate printr-un gest, sau preluate prin mimică.

Profecții tac, de cele mai multe ori, brusc. Fără ca noi să fi auzit, profeția a fost rostită. Ea se va roti o vreme, pînă va deveni posibilitate, fapt fizic sau vis. După cum, credem noi, lumea însăși se rotește, cuprinsă într-un cuvînt. Pentru zadarnica încercare de a-l rosti, unii își irosesc o viață zgomotoasă, alții preferă, rar, tăcerea. În anii de bătrînețe, Bruckner stătea ore în șir în fața claviaturii de orgă: asculta neîntrerupt același acord simplu, fundament al armoniei — do major. În acesta se recunoaștea pe sine. Armonia lumilor era acordată în do major. Restul este accident.

Arpegiul discontinuu pe tastele vocabularului, în căutarea simplității originare, se poate închega, prin pauze, absențe, ezitări, în acel gol de semnificație al Divinității tautologice, egale cu ea însăși. Astfel, discordia verbală poate chema, ca un farmec sau ca o profeție, zeul. După cum pictorul se picta ca umbră, pe fundalul tabloului, poetul-profet (ar spune Novalis) se dăruie operei prin ce are mai uman — procesul respirației, al rostirii în care plutește, nedefinită încă, opera-care-va-veni. Și care, posibilă fiind, *este*.



RADU IGAZSÁG — Beckett IV

https://biblioteca-digitala.ro

jurnal parizian: noiembrie-decembrie 1989

wanda mihuleac

Totul a avut loc, ochiul inocent a orbit de mult. Nimic nu mai poate fi luat la prima mînă; asumarea celui de al doilea grad este omniprezentă și se explică prin decalaj, tratamentul memoriei, deriziune, distanțare. Totul a avut loc deja din 1913, la New York, expoziția « Armory Show » — acea lovitură de stat estetică. Atunci, unul dintre critici s-a adresat artiștilor: « este o expoziție bună dar să nu reîncepeți ». Artiștii nu au fost ascultători și după aceasta sau simultan cu aceasta a fost o tumultuoasă revoluție a maselor largi de artiști, care doreau:

1. libertatea materialelor (colaje, sculpturi-obiect)
2. libertatea cuvintelor și a limbii (dicteul automat, poezie sonoră și vizuală)
3. libertatea semnelor (o reinventare tipologică și chiar tipografică).

Acestea erau dorințele de libertate ale artiștilor la începutul secolului. La acest sfîrșit de secol se trece de la dorințe la Dorință, de la dorit la dezirabil. S-a ajuns chiar la elaborarea unei noi psihanalize ca « ideologie prin excelență a prezentului », iar Robert Castel în L'Anti-Oedipe comentează o « elaborare eronată a dorinței care ne ajută să trăim. Bine că putem trăi prin ajutoare și că dorim aceasta. Sau nu dorim. Sau dorim o Dorință ».

Despre o anume dorință a Dorinței sau Despre cele trei feluri în care ne manifestăm dorința.

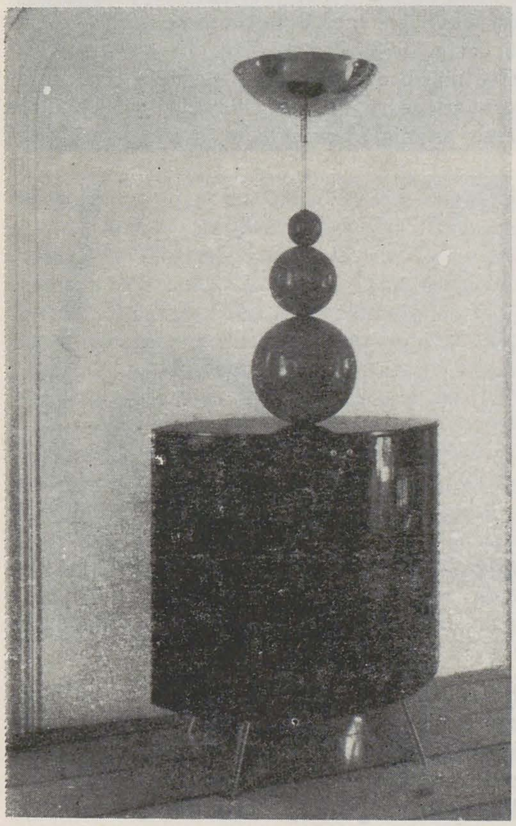
1. dorința — regresiune
2. dorința — comunicare
3. dorința — aspirație.

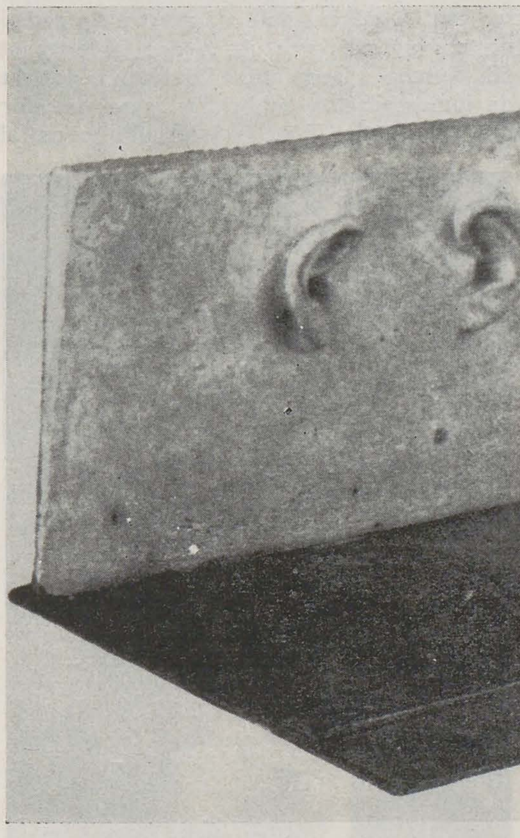
Prefer să-l citez pe Paul-Henry Chembart: Dorința are un rol esențial în orice revoluție, dar există două revoluții ale Dorinței: prima tinde spre accesul la toate plăcerile și se sprijină pe dorința-regresiune care duce aproape în mod fatal spre pasivitate și apoi spre agresivitate. Căutarea numai a plăcerii individuale ajunge la obținerea ei prin agresivitate. La limită orice plăcere fiind permisă, este permisă și orice violență pentru a o obține. Astfel revoluția bazată pe simpla eliberare a tuturor dorințelor ajunge în cele din urmă să provoace o reacție favorabilă totalitarismului și descompunerii sociale cu un anumit masochism.

Cea de-a doua revoluție a Dorinței se bazează pe comunicare și pe conștiința fuziunii posibile a dorințelor. Această forță a dorințelor convergente este și o căutare constructivă a unui nou echilibru între necesitate și libertate, a unei posibile răsturnări a valorilor.

« Morphologie du désir » — lucrare de Camille Bryen datată 1934—1937, din lemn, ghips, metal, lumînare și lanternă. Autorul, un alexandrin al degringoladelor, se desprinde de principiul de funcționare a obiectului suprarealist; el este un marginal al mișcării, în timp ce totalitarismul unui Cocteau afirma: « Credeam să pot vira în contul lui Dumnezeu ceea ce era pus pe seama Diavolului de obicei ». Repunîndu-l în drepturile sale legitime, Camille Bryen devine un părinte al conceptualismului, un proto-conceptual prin al său « Objet de la rue » (1936). El a considerat ca operă de artă și în același timp creație a unui artist amprenta unui pneu înscrisă pe o foaie de hîrtie abandonată pe șosea, sau o placă de stație de autobuz a liniei CB, ale cărei litere sînt chiar inițialele numelui său, semnînd parcă și titlul dar și apartenența la autor. Iată deci o « proiecție » din trecut a expoziției « Conceptualismul — o perspectivă » găzduită de Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris în iarna 1989—1990.

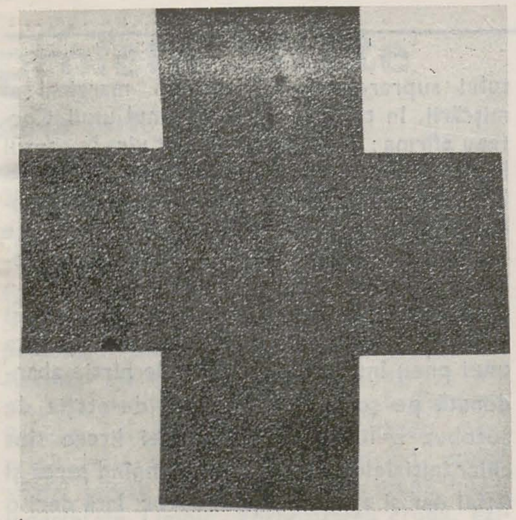
Joseph Kosuth în « Art after philosophy » declară că demersul său artistic, care este o reflexie teoretică asupra artei, lasă obiectul într-o zonă secundă de importanță, într-o oarecare detașare și ironie tautologică prin triplă afirmație. Kosuth nu se pune în pielea unui veritabil filosof (deși reflectează asupra artei pornind de la Wittgenstein), ci se apropie simplu de elemente împrumutate din recuzita filosofiei. Ceea ce au făcut conceptualiștii a fost o ruptură în raport cu istoria artelor dar și cu noțiunea însăși de artă. Ei și-au dorit atroce această exterioritate și au reușit să se situeze « în afară »,





DAN FRIEDMAN — Comodă-cabinet intitulată « Dorința », Galerie Nèotu, Paris
CAMILLE BRYEN — Morphologie du désir, 1934—1937, lemn, ghips, metal și lanternă, 20 × 37 × 28,5 cm

https://biblioteca-digitala.ro



1

să fie « altceva » — Jacques Henric se întreba dacă nu cumva toată avangarda de la început nu se întoarce în jurul acestei probleme.

Travestiul

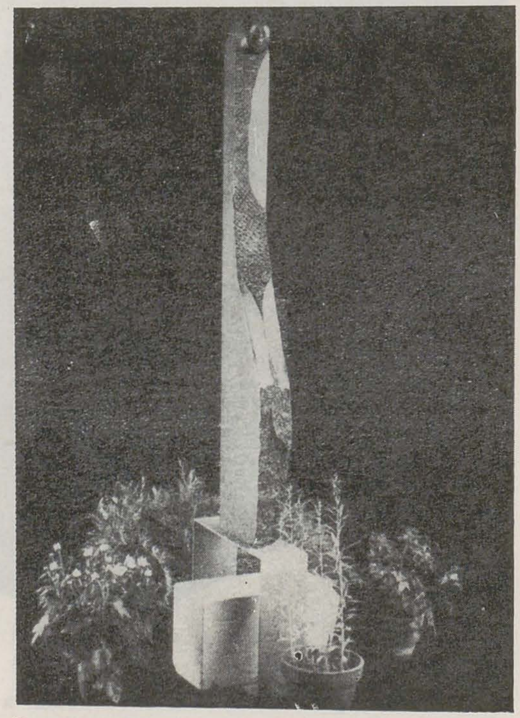
Fie că este un travesti al titlului — de exemplu cel dat de grupul Art Language: « Iosif Stalin fixînd în mod enigmatic corpul lui Lenin în timp ce era expus la Moscova », în stilul lui Jackson Pollock, fie chiar în domeniul interior al actului artistic aparent foarte strîmt, un travesti al « făcutului frumos ». Buren ţine cont de « frumuseţea » elementelor plastice înconjurătoare, Kosuth ţine să facă mai atractive măririle sale fotografice (dacă la început erau simple paragrafe din dicţionar, acum ele sînt măriri după manuscrise vechi sau scrieri cu neon). Asta nu neagă bineînţeles indiferenţa în raport cu gestul şi manipularea tehnică. Nu lipseşte aici impersonalitatea operei, « semnătura absolută » — cea a concepţiei, a gîndirii. Invers anonimatului, există aici faptul de necontestat că proprietarul ideii este proprietarul incontestabil al operei. Arta conceptuală are ceva din « non existenţa virtuală ». Sol LeWitt declară undeva: « Desenul pe zid este o instalaţie permanentă chiar dacă este distrusă. Cînd ceva este făcut nu poate fi desfăcut » — este un alt fel de a vorbi despre Nevăzut, Neauzit, Imperceptibil, despre acel chip a ceva ce nu are chip, despre acea Imagine ce nu este Imagine.

Mistica conceptuală

Făcînd o distincţie între concept şi teorie, încă din 1967, cînd « diferenţa » — cheia de boltă a gîndirii derridiene — nu fusese încă folosită, cei ce au comentat fenomenul hard-conceptual au ajuns la rezultanta paradoxală că « artiştii conceptuali sînt mai mult mistici decît raţionalişti. Ei ajung la concluzii pe care logica nu le atinge ».

În epoca de aur a artei conceptuale, opera încetează să mai fie un reziduu fizic al artistului, ea fiind emanaţia concretă a ideii că « arta se naşte din artă ».

În epoca soft-conceptuală, deci în cea din urmă actualitate, « arta se poate naşte din orice »: problema e de a te situa faţă de această relaţie. Unul din posibilele situaţionisme este cel geografic — american şi sovietic. Două exemple ale acestui tip actual de conceptual prostuţ, uşor: americanul Ed Ruscha şi sovieticul Bulatov. Motivat de lumea afişelor publicitare, a secvenţelor din emisiunile T.V., « Infernul » scris al



2

lui Ruscha devine cuvîntul văzut — sloganul (aşa cum limba nu mai este azi numai scrisă sau auzită, ci vizibilă, văzută în concretul ei tipologic). Cuvîntul, în constelaţia semiotică a sistemului publicitar, este un eveniment vizual. Compoziţia plastică este un text în sensul în care M. Bense numea text ceea ce este fabricat, şi metatext ceea ce este perceput. Textul este real, metatextul — ireal. Artistul determină astfel nu o stare ci un proces de consumator de decizii individuale. Bulatov determină şi el un proces auto-reglator, dar el a parcurs pînă aici alt drum, din alt sens: cel al deconstrucţiei recuzitei propagandistice realist socialiste. El nu renunţă la tezismul ideologic, numai că teza ideologică este alta — o răsturnare, o răsucire la 180°. Fără să cunoască, probabil, textul teoretic al lui Geoff Bennington « Deconstrucţia nu este ceea ce credeţi » din care spicuim cîteva fraze:

« Deconstrucţia nu este ceea ce credeţi. Deconstrucţia nu constă în a face ceva esenţial cu limbajul.
Percepţia este un text.
O pictură este de asemenea un text.
Deconstrucţia este producţia sigură a nesiguranţei ».

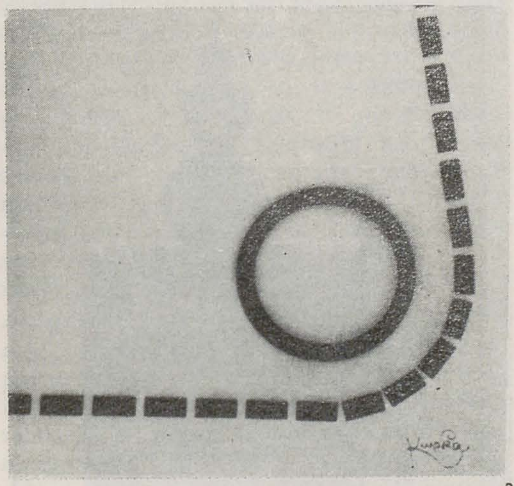
Bulatov conduce glasnost-ul lucrărilor sale pînă la o « archiécriture » obişnuită să găsească constante plastice în lucrările cele mai diferite posibil (teoria invariantelor). Istoria artelor a căzut în extrema cealaltă, găsind diferenţa în lucrurile foarte asemănătoare, făcînd exerciţii de neasemănare în cazuri de flagrant delict de apropiere.

O altă diferenţă sau

Despre prezenţă şi diferenţă

Leonardo da Vinci — studii de draperie (Muzeul Louvre, 8 decembrie 1989—26 februarie 1990, Paris)

Cea mai prezentă senzaţie care o lasă aceste draperii este că ele sînt locuite. Locuirea este anonimă, oricine şi orice ar putea fi



3

dedesubtul pliurilor: personanţa acelei fiinţe sau nefiinţe obsesionată de dorinţa de a se ascunde, gestualitatea faldurilor — făuritoare de accidente. La Leonardo da Vinci există o libertate imaginară a metamorfozei din obiectiv în obiectual. « Liberi sîntem să compunem din aparenţe figura tuturor realităţilor. » Valéry spune despre Leonardo că şi-a construit pînă şi propria existenţă: « A trăi înseamnă să te transformi în incomplet. Viaţa, în acest sens, e numai amănunte, clipe. Construcţia, din contră, implică condiţiile a priori ale unei existenţe care ar putea fi cu totul alta. E vorba de folosirea unei posibilităţi a gîndirii controlată de un maxim posibil de conştiinţă ».

Leonardo, cu obiectivitate, studiază după natură, ajungînd la punerea în scenă a actului de acoperire a eventualului subiect de acoperit. El crea modele din lut pe care le înveşmînta cu stofe muiate în ghips şi lut, motive pe care le picta apoi. « Motivul » era analizat aşa cum, mult mai tîrziu, pictorii de plein air analizau peisajul: văi şi munţi, dealuri, şesuri, lumină difuză, umbre . . . Un subtil joc de-a v-aţi ascunselea între vizibil şi abia vizibil, între ce se întrevede şi ce este ascuns.

1 KAZIMIR MALEVICI — Cruce (neagră), 1915, ulei pe pînză
« M-am metamorfozat în zero de forme, am ajuns dincolo de zero la creaţie, adică la suprematism — creaţia non obiectivă. »

2 ALEXANDRE GHERBAN — Zeiţa Mamă
Este / ceea ce/ Nu este / Zeiţa Mamă/
Magmă şi/ Văl/ Mulţime de grote şi/
de silex/ Într-o lume rectangulară/
Pămîntul — cerc vegetal / Plante înflorite/
acoperă. o dată din patru/ Cerul/

3 FRANTIŠEK KUPKA — Abstracţie alb şi negru, 1928—1932, guaşe pe hîrtie — din retrospectiva Kupka la Muzeul de Artă Modernă din Paris, noiembrie 1989

4 EDWARD RUSCHA — Inferno, 1989, acrilic pe pînză, expus la Centre Pompidou
« Ruscha era un medium. Mesajele pe care le afişează, în ironia lor uşoară, exclud angajarea. »

5 ERIK BULATOV — Nu vă înclinaţi, 1987, ulei pe pînză

6 BORIS ORLOV — Portret de grup, 1987, ulei şi bronz turnat
Sînt înscrise pe această piesă numele artiştilor din Moscova, incluzînd pe Prigov, Lebedev, Bruskin, Bulatov, Orlov şi Komar & Melamid

7 LEONARDO DA VINCI — Draperie pentru o figură aşezată, 31×22 cm, Louvre

8 CHRISTO — Masă împachetată, 1961

9 JAMES WELLING — 1988 « XLII », Policolor ER Print

4

5

6

Același joc, dar cu totul în alt registru: aceeași artă a camuflajului: « Masă împachetată » de Christo, realizată în 1961, din colecția Muzeului de Artă Modernă din Paris, Centrul Georges Pompidou. Din descrierea operei, făcută în catalogul Collection du Musée d'Art Moderne: pe o mică masă rotundă sînt puse obiecte care dispar sub drapajul de pînză bej care le acoperă. Pentru că ele devin siluete, obiectele, ținînd de arta camuflajului, pot fi încărcate de o multitudine de semnificații și înfățișări. Dezvelirea sculpturii este și ea un fapt paradoxal, ca o demascare o obiectului în prezența sa, aducînd aminte de misterul eroului-« chef-d'oeuvre inconnu ». Punîndu-și această mască, obiectul nu face decît să se travestească ori să-și anunțe moartea (pentru învelirea oglinzilor din casa mortului sau vechile măști de aur). Acoperit cu pînză, obiectul devine public, pudoarea sa este aceea de a se ascunde, pentru a nu putea fi văzut; el însă va păstra însemnele diferitului și ale diferenței. O mască, spunea Claude Lévi-Strauss, nu este niciodată ceea ce reprezintă, ci semnifică mereu ceea ce a ales să nu reprezinte.

8

Atît de neasemănătoare în asemănarea sa cu draperiile lui Leonardo, seria de studii fotografice, realizate cu un polaroid de James Welling între 1981 și 1989, are ca obiect exclusiv-drapajul. Aceste draperii nu acoperă nimic, nu disimulează nimic. Virtualitatea imaginii este actualitatea sa: ceva putea fi în curs de a ni se releva, dar nimic nu ne poate da soluția; nu este vorba de un citat sau de o perioadă paseist-nostalgică à d'après Leonardo, nici măcar de o influență. Lumea nu este originea, ci efectul fotografiei — spune tînărul artist american Welling în 1989. Dacă studiile de draperii ale lui Leonardo puteau fi comentate ca « abstracțiuni protocroniste », fotografiile după draperii ale lui Welling pot fi numite ca « abstracțiuni post-factum ». Drapajul la Welling își este lui însuși imagine, fără a se ajunge, ca în cazul lui Christo, la deturnare, el — drapajul — poate fi considerat chiar un «cenotaf personal». Așa cum îl reprezenta Alain Cueff, « dincolo de aspectul didactic pe care îl putem atribui acestui travaliu, această actualitate a suprafeței detaliilor este misterioasă. Ca în cazul draperiilor, noi găsim aici o veritabilă dimensiune fotografică, în măsura în care distanța între imagine și fotografie este infinitesimală. Există în toate aceste serii o adecvare între suprafața tehnică și suprafața actuală. Această adecvare nu este întotdeauna aceeași; deschisă la grade diverse, ea poate juca într-un sens sau într-altul.

Și tocmai acesta este avantajul acestor jocuri care fundamentează coerența operei în ansamblul ei ».

7

9

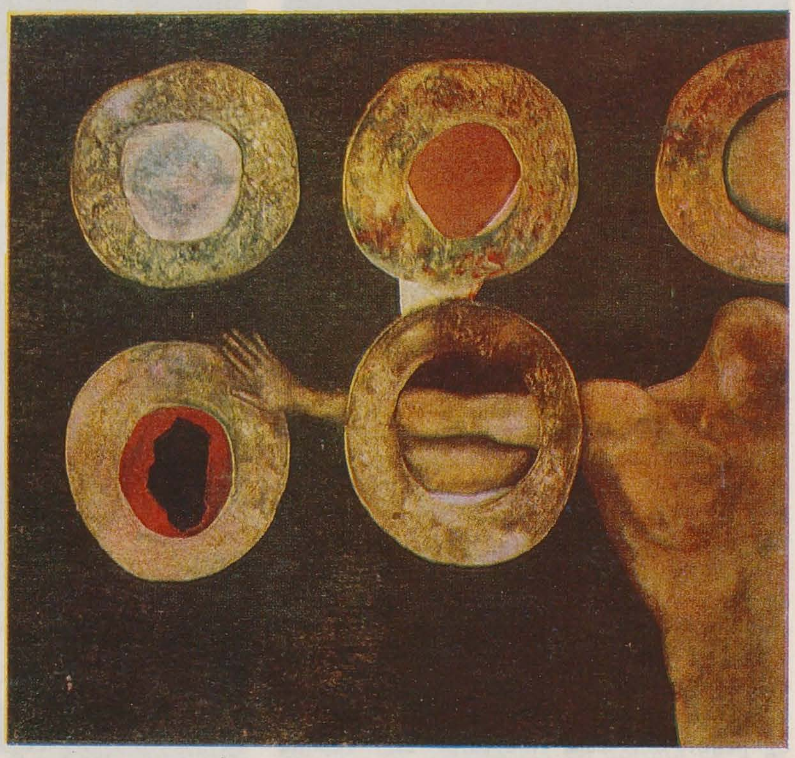
https://biblioteca-digitala.ro

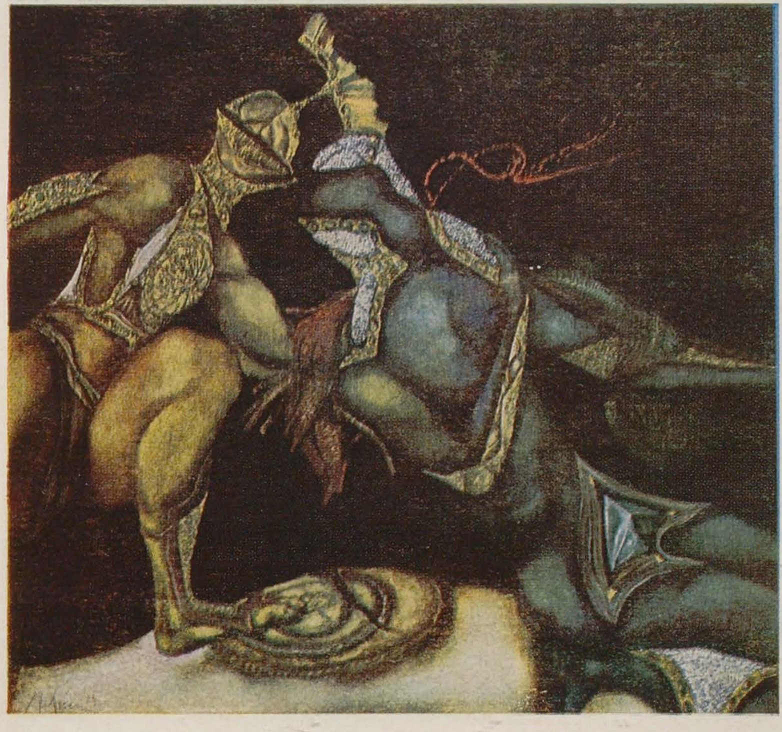
petre velicu

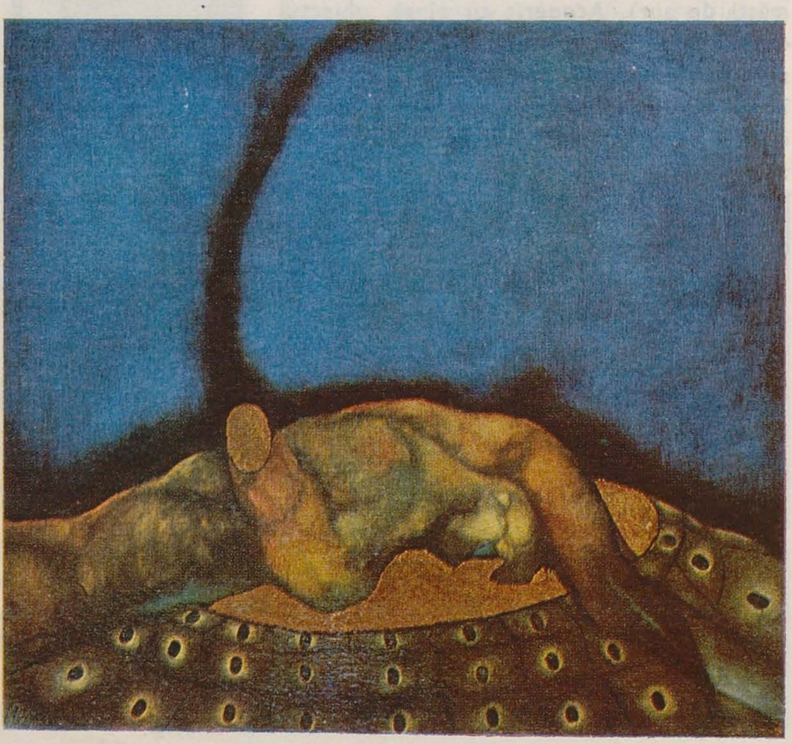
răzvan theodorescu

Dacă ar fi să aleg o emblemă pentru pictura lui Petre Velicu, ea ar fi cu siguranță zidul antropomorfizat, devorator, ucigător și totuși impregnat de o forță aproape magnetică, care este imaginea unui fantastic, nevăzut și ectoplasmic Meșter Manole. Un Meșter Manole al mitului, un Meșter Manole al visului, și, iată, prin aceasta am rostit două dintre constantele imaginarului acestui pictor foarte talentat și foarte special care este Velicu. Ele sînt, cu adevărat, *mitul* ce acoperă cu mantia-i Icarul prăbușit în aur și azur sau centaurul întunecat, de culoarea incertă a ambiguităților spirituale, și *visul*, oniricul, cu obscuritățile sale străluminate, cu plăsmuirile sale fabuloase regăsite la tot pasul.

S-a scris de cîteva ori, și s-a scris foarte inspirat, despre Velicu de către critici, colegi ai săi de generație, și s-a evocat aplecarea sa către un anume retorism baroc. Pentru mine, mai curînd, acest excelent virtuoz al

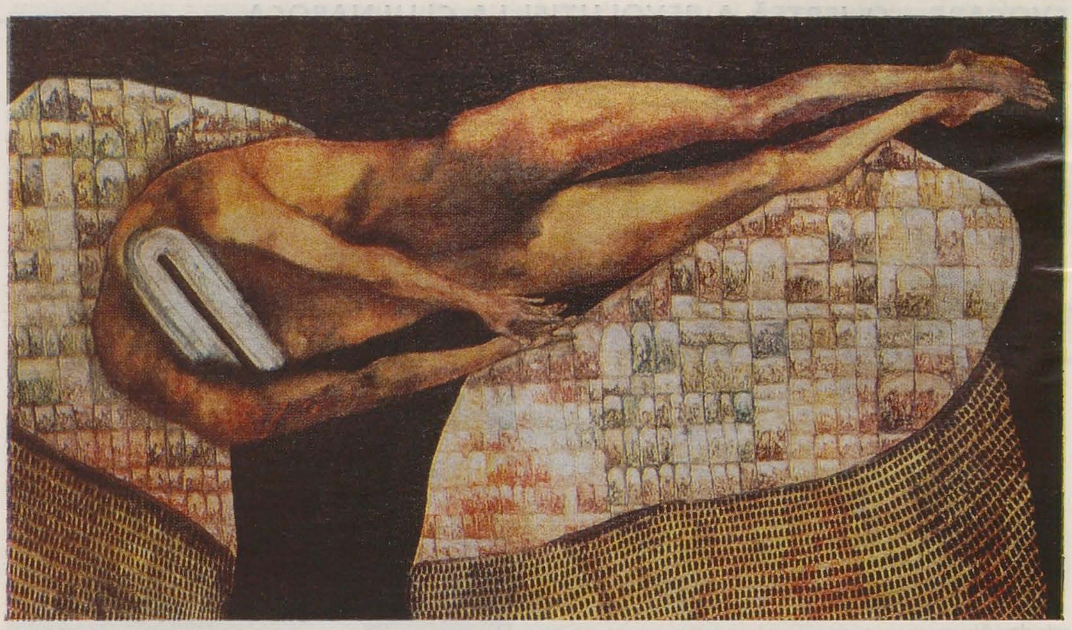






https://biblioteca-digitala.ro

tușei picturale, ce mînuiește lumina și clar-obscursul cu o știință consumată, ce așează culorile cînd mineral, cînd transparent, cu o rapiditate vădit eclatantă, face parte dintr-o specie contemporană foarte aparte și foarte mult cercetată, cea a *manieriștilor* excepțional dotați, artiști ce redescoperă, în cheie contemporană, un vechi stil european readus la suprafață de noua avangardă a anilor '50, interpretat felurit după cultura, talentul și angoasele fiecăruia. Era acel stil ieșit din criza Renașterii, criptic, eclectic, care l-a dat pe Arcimboldo, străbunul suprarealiștilor, ca și acel « sacro bosco » din Bomarzo, stilul ce alătura încărcarea și liniștea ornamentației, panteismul și ermeticul, fastuosul și întunericul, realismul și abstracțiunea, exotismul și cabinetul de curiozități.



Aceste inerente trimiteri culturale m-au bîntuit în ceasul cînd am descoperit, între două uși, în atelierul lui Velicu, cochilii de melci reci și translucide, mici fosile cu complicații manieriste, ce pot trimite și spre zone abisale și spre universul gasteropodelor. Și nu m-am mirat deloc descoperind apoi, pe perete, « Oul dogmatic » inspirat de poezia celebră a lui Ion Barbu, cu ermetismul său superior, încărcat de simbol (« Viul ou, la vîrf cu plod » . . . « Făcut e să-l privim în soare » . . . « Palat de nuntă și cavou »). La Velicu, în acest caz, sîntem înaintea unei lecturi plastice extrem de personale, ce implică virtuți ale unui temperament înclinat spre concretizarea abstractului, ca și spre o perpetuă *evaziune*.

Evaziune prin ferestrele înguste ale visului ce contrapunctează pînzele acestui participant la o trăire colectivă — jubilantă și dramatică, deopotrivă, a unei întregi generații. Evaziune spre fastul, spre strălucirea factice a unor somptuoase carcase de aur, care pot ascunde bestiarii, lupte sîngeroase, coșmaruri. Evaziune către o magie a palmelor deschise, decupate pe roșul suferinței — imagine de vechi ritual apotropaic al dualiștilor așezați simetric între Bine și Rău — sau către o magie a rîului negru care despică două tărîmuri, cel de Aici și cel de Dincolo. Dar ceea ce rămîne la Velicu dincolo de mit și dincolo de vis, dincolo de evaziune și dincolo de magie, dincolo de criptic și dincolo de strălucire, este profundul, solidul său atașament față de splendoarea omului, fața de anatomia aceasta fără seamăn și, o dată, fără cusur. Chiar în alcătuirile sale antropomorf-fantastice, chiar în juxtapunerile de animalic și de omenesc care dau înfățișări mitice, demonice, simbolice, de o perfectă plasticitate — aidoma acelei « formosa deformitas » a unui gînditor medieval admirînd înciudat frumoase distorsiuni ale trupului — dar mai ales în calmele anatomii arcuite sau întinse peste lumea atît de inconfundabilă a lui Petre Velicu, răzbate siguranța acestui tînăr artist, convingerea sa că singurul erou al mitului, că primul erou al visului, că unicul tărîm al oricărei evaziuni este chiar el, omul. Este acel om din a cărui frumusețe și din a cărui fantezie ne naștem, ne naștem fizic și metafizic, în fiecare zi.

p. 30

Discobol
Oul dogmatic
Icar
Gladiatori

p. 31

Manole
Iconostas

https://biblioteca-digitala.ro

lucian matiș

ion mureșan

Cu lumină de fulger, o cortină transparentă ca sticla icoanelor a coborît din ceruri și ne-a despărțit de Prietenul Nostru. El a fost ales, noi nu. El a intrat în *Cartea Neamului*, iar cuvintele noastre îl evocă nehotărîte între o plină de iubire sfiiciune și o dureroasă solemnitate.

Mai întîi, îmi dau seama, există propoziții, la fel cum există locuri pe care le îndrăgea unde noi nu mai avem acces în același timp cu el. Ar suna cel puțin ciudat cuvintele cuiva care ar spune: « Era într-o joi cînd m-am întîlnit cu prietenul meu, Avram Iancu », după cum la fel de ciudat mi s-ar părea să aud: « Era într-o joi cînd m-am întîlnit la « Arizona » cu prietenul meu Eroul ». Pentru că, în memoria noastră, aceeași cortină transparentă ca sticla icoanelor l-a despărțit pe *el* de *El*.

Era un bărbat frumos. Chipul lui, la fel și sufletul lui, se încăpățîna să rămînă undeva într-o de neclintit adolescență. Era, fără îndoială, un artist: nu-i fusese dat harul agoniselii, ci fusese din plin dăruit cu acel al risipei de lucruri și de sine, cu harul dăruirii. Nu ar fi fost de mirare să-l auzi spunînd cu seninătate că a uitat un milion de lei (dacă l-ar fi avut vreodată) în autobuz, după cum nu era de mirare că purta în buzunare tot felul de hîrtii mototolite cu însemnări banale, cu desene fugare, pe care nu le pierdea niciodată. Iubea copiii, o punte comună de inocență îi asigura prietenia acestora de la primele cuvinte. Nu știa să strige, să vorbească tare. Comunicarea lui cu ceilalți aducea cu o perpetuă confesiune. Lucrurile grave, la fel cu nimicurile cotidiene ți le spunea în taină, aproape de ureche, sub haloul unui zîmbet enigmatic, conspirativ. Aproape în întregime relațiile lui cu lumea respectau un cod al discreției.

Avea cultul și înzestrarea nativă pentru prietenie. Nu prea știa cum să fie supărat, iar haina grea a mîniei nu o știa purta. Credea în semne, iar semnele în care credea s-au împlinit. Astfel, prin octombrie, demonstra cui voia să-l asculte, că: « peste două luni scăpăm », folosindu-se de argumente ce țineau de lumea duhurilor. Credea în semnele lui și s-a grăbit să-și facă *autoportretul*. S-a zugrăvit pe sine, cu capul în jos, în partea de sus a tabloului, sorbit înspre sus, ori împins înspre în jos de un vîrtej întunecat. În toate lucrările lui apăreau de fapt astfel de forțe ascunse, pe care el le citea în aer și se făceau vizibile pe pînză.

Aproape întotdeauna lucrările lui propun o poveste despre nașterea formei. Ochiul își reglează claritatea, asemeni unui microscop, și delimitează secțiuni prin microcosmos. Linia de contur, zveltă și hotărîtă, închide culoarea, o face să fiarbă tensionat ca prinsă în chinga unei legi a fizicii micromoleculare. Apoi contururile pierd din forță, se încețoșează, tensiunea culorii de fond scade brusc, se molcomește, devine magmatică și generează forma: chipuri ciudate ori fragmente dintr-o nostalgică arheologie a memoriei.

În ultimul an duhurile ce bîntuiau lucrările lui deveniseră tot mai întunecate, tot mai învrăjbite. Într-o litografie se poate vedea un perete de catedrală, cu ferestre prelungi, bine conturate, puțin înclinat, iar în preajma lui un suflu negru rupînd asfaltul, aruncînd în sus pietre și siluete. Acel suflu căruia el i-a căzut pradă.

Noi însă știm că așa cum neamul românesc i-a fost dat să audă trîmbițele dumnezeiești ale Libertății, el cu adevărat a auzit vocea Mîntuitorului: « Astăzi vei fi cu Mine în rai ! ».

lucian matiș

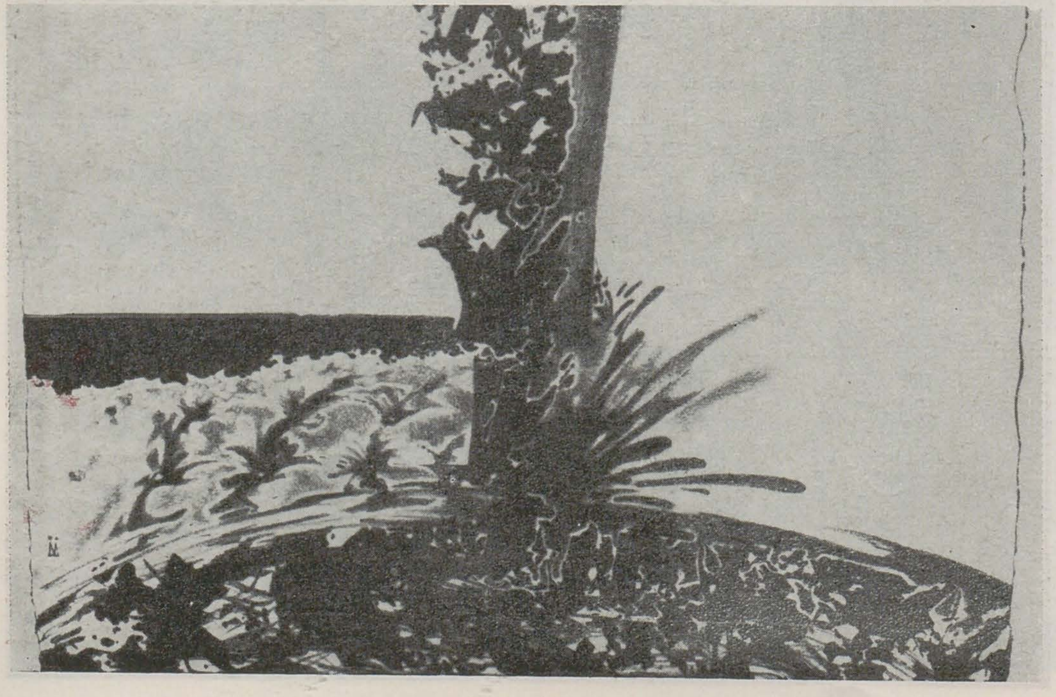
Născut în 27 septembrie 1960, la Beliș.
Mort în 21 decembrie 1989 — împușcat în Piața Libertății — Cluj-Napoca.

Absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca, 1984 (arte decorative).
Expoziții personale: 1987 — Costinești.
Participări la expoziții republicane și județene (1986—1989).

Expoziții de grup: 1985 — Baia Mare — « Oglinda » (Atelier 35); 1987 — Timișoara — « Tinerii artiști și contemporaneitatea », Cluj-Napoca — Expoziție Atelier 35.

Alte manifestări: 1985 — Cluj Napoca — Simpozionul național de porțelan; 1987 — « Gravura mică » — Cluj-Napoca, Zalău, Arad; 1988 — Baia Mare — Expoziția națională a tineretului; decembrie 1988-ianuarie 1989 — Expoziția filialei U.A.P. Cluj la București.

Expoziții internaționale: « Artă miniaturală » — Toronto — Canada (1988).
Tabere: 1987 — Calica — Iazurile.

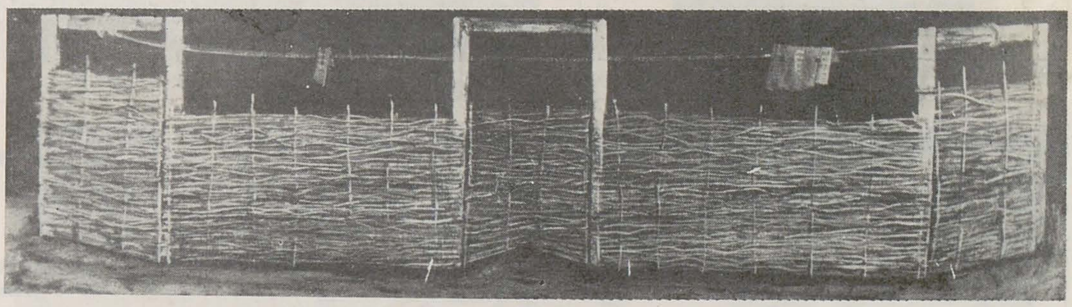


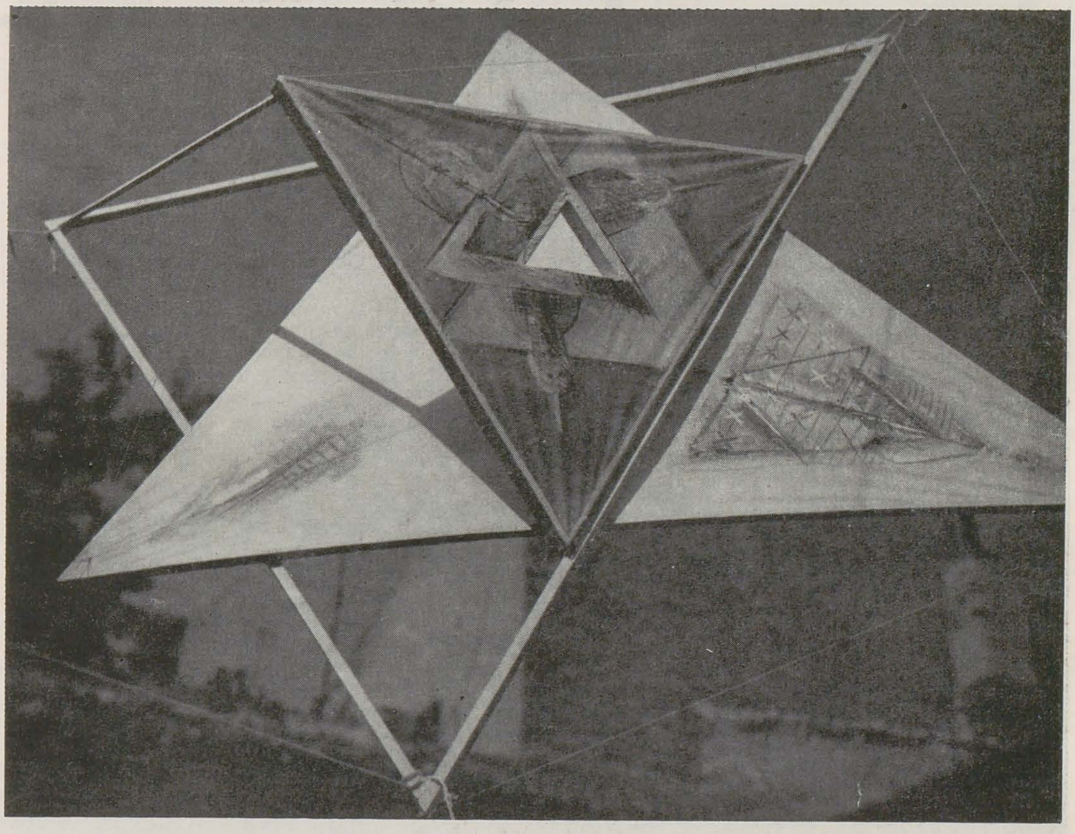
tineri artiști din constanța

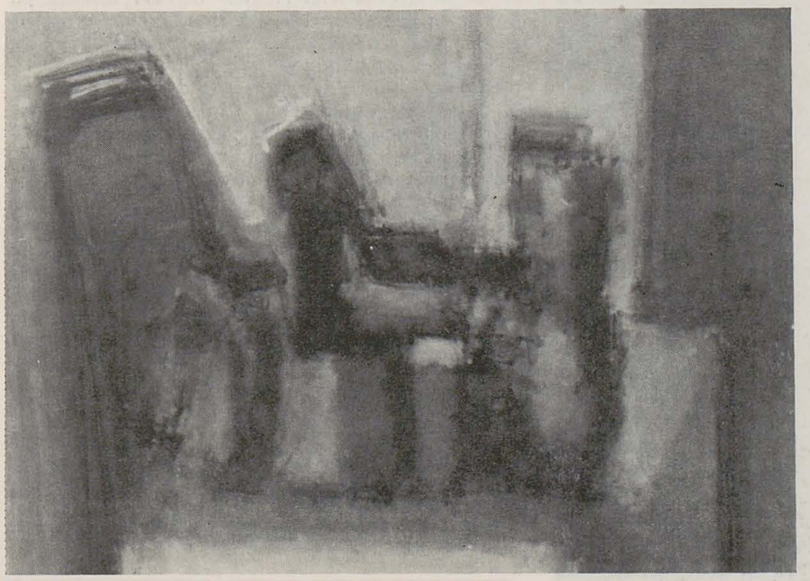
aurelia mocanu

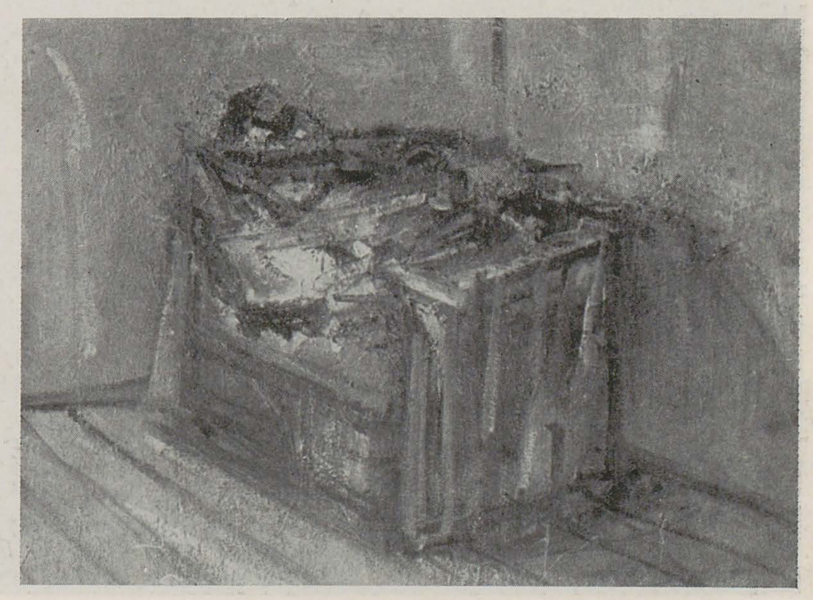
Condiția de severitate și de efort conceptual a lucrărilor *Romanei Ganea* stă în reducția emblematică la motivul împletiturii — fasciculării — îngrădirii. Alături de o prezență stranie și obsedantă, pînzele și desenele sale conțin paradoxul de bogăție în comentariu formal-plastic pe un motiv dat. O morfologie laconică centrează compozițională cadre mult alungite, exacerbînd orizontalitatea, fermitatea, apăsarea. Figurative, în sensul unei « aparențe plauzibile », extrase din etnografic pentru a evolua în structuri plastice, proiectele obiectuale propuse de artistă suportă succesiv acte de ordonare restrictivă. Ele devin metafore neliniștitor-demistificatoare ale « obstacolului » și « încercuirii ». Stadiile ciclului pornesc de la amintirea structurii vegetale, ating apoi aspectul de zidire minerală, iar prin salt integrator, propun, în final, de-construcția, amorful prin aspectul convențional de « conținut », în ciclul cutiilor.
Conform unei poetici de un intelectualism extrem, Romana Ganea a optat pentru o senzualitate rece, astrală a figurării. Extincția cromatică, griurile metalice, elastic modulate, sînt, în grad înalt, apte pentru argumentarea ideatică, dînd corp axiomei maximului de insolit cu minim de mijloace. Transfigurarea unui motiv energetic de natura « cîmpului magnetic », lipsit de spectaculozitatea exterioară, încarcă pictura Romanei Ganea de magia mentală a cripticului.
Corneliu Andronescu pornește de la aceeași cercetare de « teren » cu Romana Ganea: « analiza marelui rezervor de energii constructive care este arhitectura rurală, ce poate să ne rezerve bucuria de a descoperi motive de rară limpezime, logică și sănătate arhitecturală » (arhitectul Victor Smighelschi). Simbioza atelierelor Ganea-Andronescu face relevantă diferența specifică. Demersul lui Andronescu înaintează spre abstracție geometrică pe cînd Romana Ganea deschide un nou ciclu simbolic, cel al răsadurilor, narat prin morfemul — comun — al fasciculării. Pentru Andronescu gesgestalt-ul extras din etnografie funcționează ca un joc de figuri închise, orientat spre centru, magic fixator.
Hîrzobul — drept funie grea, cu care — spune zicala — « te poți crede coborît din cer », fie coșul de crengi cu același nume, fie fînarul sau coșerul sînt motivele abstractizării lapidate cu care Andreescu tentează seria sa de imagini originare. Pictorul izolează și hipertrofiază prototipul etnografic, care conține în germen elementele proporției. Compoziția este rezultatul amplificării formei originale după « subîntinderile » mandalei. Matricea constrîngătoare a traseelor capătă corp prin monotonia rituală a gestului de a întrețese linii de vibrație tonală. Rigoarea tehnică, dozajul minim al efectelor, omogenitatea iconică — admit drept îndemn pentru calea artistului cuvintele lui René Char: « caută motivul *acut* și *solitar* din care tu vei țîșni », cuvinte subliniate de Mihai Drișcu unui alt pictor al contragerii arhetipale, Ion Dumitriu.

Absolvenții secției de ceramică, atunci cînd împrejurările — îndesindu-se cu anii — nu au permis exprimarea susținută în materialele specifice, au abordat cu mobilitate și apetență bidimensionalul. Starea proiectivă și întreținerea unui cîmp metaforic omogen asupra demersurilor de orice natură plastică caracterizează activitatea lui *Constantin Papadopol*, absolvent al clasei lui Costel Badea în 1978. Sensibilitatea pentru materie convoacă în gesturile lui operatorii împăstările (nu întîmplător în game teroase,) hașura de cărbune peste pensu-

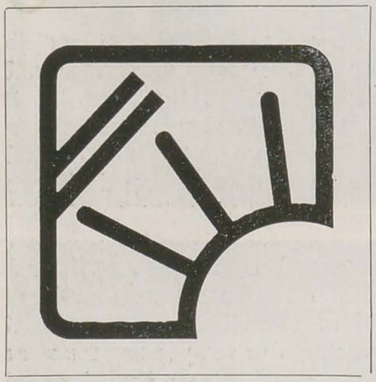

ROMANA GANEA


CONSTANTIN PAPADOPOL


NINA CARUȚIU


GHEORGHE CARUȚIU

https://biblioteca-digitala.ro

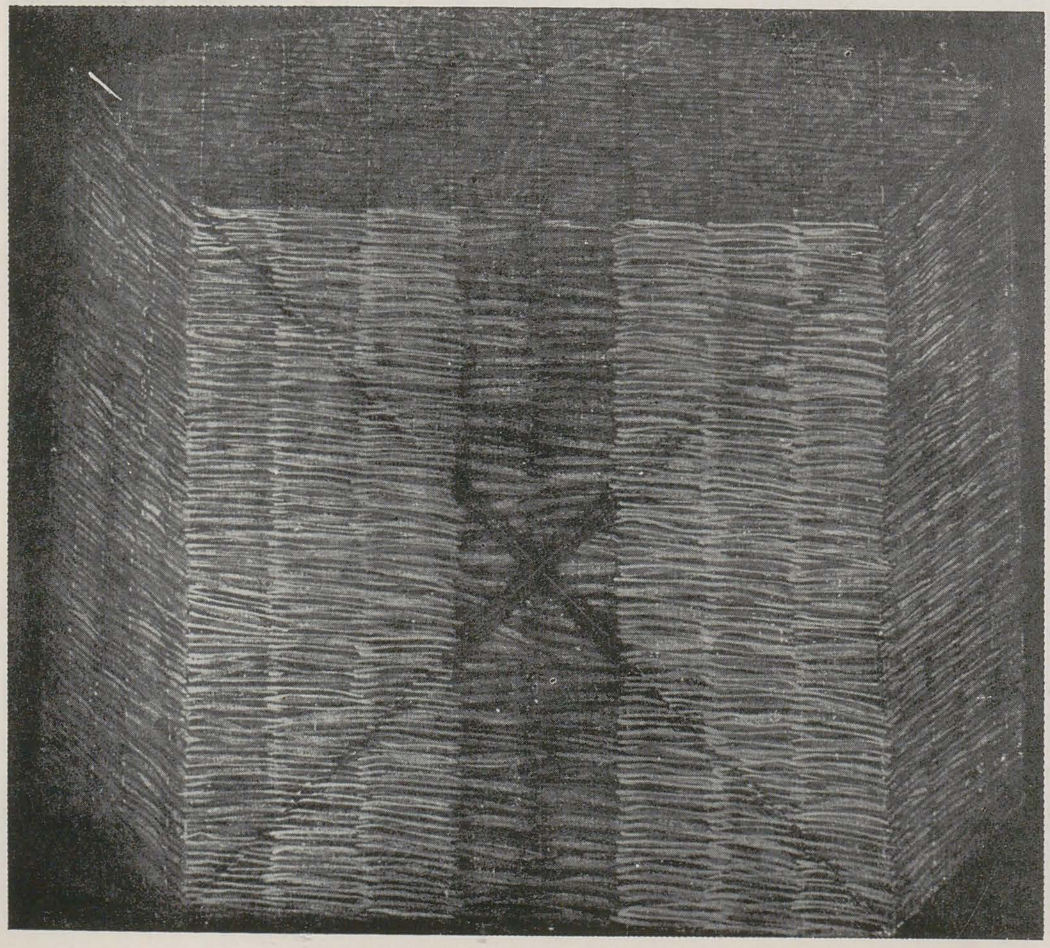


lații, colajul și chiar instalarea spațială a graficii în « Zmee ». Firma tomitană « Papi » (numele de boemă artistică) dorește să lanseze « aparate de zburat spre zona afectivă » iar în cercetare fundamentală se ocupă de carcase/înveliș, adică de relația conținut-conținător. Artistul a meditat plastic asupra obiectului arheologic, obiect considerat ca « părăsit de suflet », adică pe calea entropică de înaintare spre amorf. Zvîcnirea inversă, dătătoare de animă și formă este exersată în ciclul « Digului », configurat în plăci ceramice care emerg tumular. Ritualurile tehnologice ale lui Papadopol au o bună notă de dinamism ludic, iar demersurile sale se ordonează, sperăm, și în continuare, într-o creștere, nespecioasă, de comunicare simbolică. În pictura *Ninei Caruțiu* semnul figurativ este absorbit de întinderea culorii, lipsită de strălucire dar vibrînd prin estompa vecinătăților. Benzi late de valori tonale se compun cvasi-octogonal din oblice compensate, centrînd un motiv din genul naturii moarte. Efectul de strat este al guașei dense, mate dar și vibrînd, cu un sens invers de empatie spațială, înaintînd deci, iar nu distanțîndu-se ca în culorile de apă. Pînzele Ninei Caruțiu mi-au părut amurgul violet al picturalității de tip Șirato, distinct în eparhiile școlii românești, axiomatic deci: « În aplicarea integrală a unității de ton rezidă frumusețea principală a unei picturi ».

La *Gheorghe Caruțiu* repertoriul imagistic este ceva mai discursiv: naturi statice de locuință naturistă — atelier, alături cu imagini reportaj dramatizate « napoletan ». Caruțiu este înainte de toate un împătimit al materiei picturale. Artistul procedează la o analiză intens afectivă asupra vizibilului, după care transpune tensiunile materiei în tușe și țesături tonale cu un raport echilibrat între cîmp și aglomerare tașistă. Gestica picturală de la largo la pizzicato, este una din garanțiile de expresivitate ale picturii sale.

Marieta Besu desenează alert în ceara pregătitoare gravării, cu hașuri curbe, amintind penița înaltă și cu o linie de contur ușoară, difuzînd pe alocuri « capilar ». Graficiana propune o figurație cu insolit de contiguitate și cu citat cultural în acel registru bun al ilustrației care crește în canon cu textul. Ciclurile ultimilor ani subîntind tema domesticului: copilul și maternitatea, povestea, ograda.

Cu un stil limpede și eficace tînărul designer *Constantin Grigoruță* a realizat în puținii ani de la absolvire signalectică pentru obiectul și firma tehnică, pentru ambientul litoralului — cu compușii săi de loisir — cît și sigle de breaslă artistică în folosința cenaclului Atelier 35 din Constanța. Remarcăm calitatea sintetică și echilibrat agreabilă a semnului său grafic și a inscripționării. Grilele de citire sînt mobile, propunînd un semn — frontispiciu sau un detaliu de sugestie maximă ce irumpe dintr-un colț al cadrului. Cîmpurile grafice sînt bine delimitate și rezistă la proba supradimensionării. Linia cu traseu economic, activă omogen, realizează ades ritmări grafice în paralelisme, concentricități, iradieri etc. Interesîndu-l eliberarea de fantezie în spațiul social cotidian și resemnificarea universului obiectual în sensul idiomului de grafic-design, Constantin Grigoruță folosește — spunem — cu valoare de personalizare stilistică, impactul și calitățile elipsei, trunchierii grafice. Această incompletitudine, abil dozată, devine agentul expresiv necesar imprimării siglei grafice în memoria vizuală « beneficiară ».



1 CONSTANTIN GRIGORUȚĂ
2 MARIETA BESU
3—6 CONSTANTIN GRIGORUȚĂ
7 CORNELIU ANDRONESCU

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

mihai ispir

ana ruxandra ilfoveanu ● simeza

Scriam acum doi ani, despre precedenta expoziţie a artistei, că pictura Anei Ruxandra Ilfoveanu pare tutelată de mirajul unei lumi secunde, mai pure, la care grupările de obiecte şi chiar priveliştile satului de sub munte fac, s-ar spune, mereu recurs, dobîndind prin însăşi compunerea lor sobră, atent cumpănită, un aer oarecum heraldic. Expoziţia de acum aduce cîteva noutăţi remarcabile. În guaşe, o viziune şi o tehnică mai aspre, mai fruste, dar şi o sporită transparenţă, o nouă cursivitate. Tuşa se subţiază cîteodată şi se multiplică în vibraţii nervoase. Domină, uneori, alburile şi negrurile colorate. Artista a simţit nevoia unor suprafeţe mai aerisite, unor raporturi de tip grafic, pe linia acelei simplităţi emblematice, pline de harul firescului, fără nimic forţat, ce se impusese din lucrările anterioare. Tema plastică a draperiei cîştigă, la rîndu-i, un nou interes. Motivul draperiei e adus spre abstracţie prin izolarea sa, ca o suspendare în vid. Să adăugăm, în fine, noutatea portretelor, grave în pofida plenitudinii cromatice, cu acidităţi expresioniste şi note de fabulos cotidian ţărănesc. Expoziţia Anei Ruxandra Ilfoveanu confirmă un viguros temperament de pictor, pe care simţul nuanţelor îl modelează în chipul cel mai sensibil.

aurelia mocanu

irina predescu

Persoană agreabilă şi luminos încondeiată, Irina Predescu ne arată iubirea ei pentru podoabele de interior, dezvăluind un puternic sentiment al memoriei formei. Există în acumularea aceasta de vase, frunze, încrengături, fructe şi panere — vatră vizuală a multor ateliere de plasticieni — o forţă de agregare care se exercită asupra sensibilităţii locatarului. Deîndată ce apare în relaţia cu o subiectivitate, multitudinea aleatorie capătă un sens. În cazul naturilor statice ale Irinei Predescu sensul este unul nostalgic-poetic, de glossă a lucrurilor bătrîne dar vii prin energia formei. Obiectele apar în scenă alipite, suprapuse sau îmbuchetate, iar mijloacele plastice se conjugă în goana surdinizată a lui « mai mult ca perfectul ». Nici un fel de atracţie pentru senzaţia de profunzime.

Personajele de etajeră se siluetează din atingeri uşoare, în haşurări transparente de pastă, din semitente reci şi calcinate. Pe scurt, artista refuză apelul senzaţiilor violente, chiar la materialităţile de care este

sedusă. Raportul cu lucrurile împătimite în colecţie este, în pictura sa, făcut numai din discreţie. Încît cartoanele Irinei Predescu par rectangluri decapate de frescă etruscă, cea monumental-decorativă şi cea cu intuiţia şi mobilitatea formei plastice. Ofrande şi banchete de tineri nobili, în friză pentru dincolo de moarte.

expoziţia de grup « trompe l'œil » ● orizont (atelier 35)

Am pregătit această expoziţie cu un grup de 20 de tineri artişti ale căror preocupări de atelier mi-au părut apte să se îndrepte spre problemele percepţiei, forţînd o lectură neobişnuită a realului. Pornind de la un citat din Jurnalul lui Amiel am propus colegilor, ca protocatalog al întîlnirilor pe simeză, un sinapsis de idei dintr-o hermeneutică a ambiguităţii: « Trompe l'oeil-ul *înşală senzaţia*, ne încîntă închipuirea. Vedem ce ni se dă şi *dăm şi noi la rîndul nostru*. Trompe l'oeil-ul se adresează *imaginaţiei*.

IRINA PREDESCU
ANA RUXANDRA ILFOVEANU

https://biblioteca-digitala.ro

O operă de artă trebuie să pună în acțiune facultatea noastră poetică, să ne silească să imaginăm, să completăm perceperea lucrurilor. Arta nu trăiește decît din aparențe, dar aceste aparențe sînt viziuni spirituale, *vise fixate* » (s.n.) — Amiel, 1878.

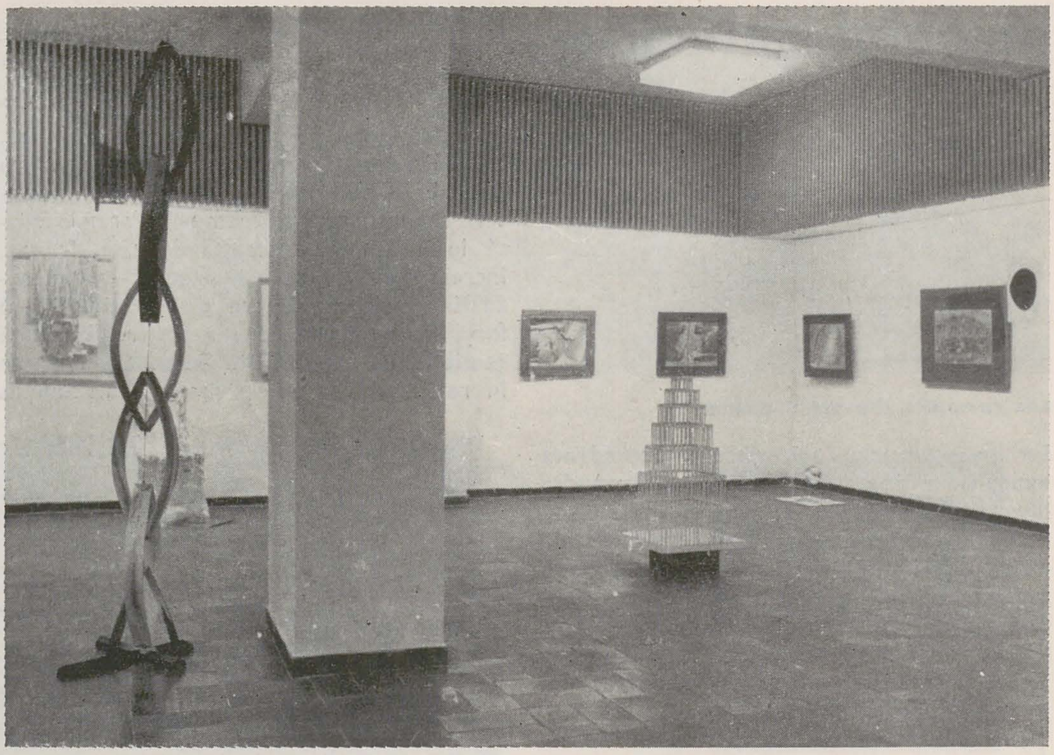
Expoziția a prilejuit, credem, o altă meditație de atelier decît cea ferventă și frecventă a artei tinere actuale. Am cercetat « moștenirea lui Apelles » prin temele aplicate ale iluziei: iluzia spațialității și a volumului, tema umbrei, iluzia tactilului, tema materialităților ș.a.m.d.

Am dorit să populăm peisajul expozițional cu un gen al reprezentării care să provoace disjuncții, reacții, dialog ori emulație.

Simona Predescu scenarizează angoase ale identității persoanei, în viziune și recuzită de nuduri rătăcitoare amintind de Magnasco, pe formate de șasiu și puneri în perspectivă care declanșează iluzionismul. *Camelia Crișan Matei* încearcă să capteze prin iconografia vălului și oglindirii iluzia în sensul ei moral-filosofic. *Onisim Colta* (veteran al trompe l'oeil-ului) cu patru uleiuri, *Viorel Chirea* în desen și *Radu Igazság* în lucrarea care se « urzește », provoacă pe simeză clipa de hipnoză după care realitatea se re-pliază din trucul optic al mimesis-ului materialităților. *Ioan Gnandt* prelucrează plastic o imagine fotografică, producînd, dintr-o subtilă diferență de registre de saturație, iluzia acvaticului. În labirintul lui *George Gheorghe*, în desenul fotogramă semnat de Igazság și în montajul fronton al expoziției compus de *Emilian Săvescu*, întîlnim distorsiunea spațiului cu veridicitatea naturalistă a figurației. *Iosif Stroia* realizează iluzia tactil-spațială într-un registru personal de forme abstracte, care într-un sector al lucrării suportă o întîmplare « naturalistă » — desprinderea de cadru. Desenatori de marcă propun accidente iluzioniste unei figurații acut investigatoare de real: *Radu Solovăstru* anamorfozează un portret-instantaneu iar *Stela Lie* imersează un autoportret în recuzita domestică trucată ca raporturi spațiale. Un portret ambiental în oglindă concavă propune cu acribia desenului în creion *Lăcrămioara Aramă*. *Emilia Kiss* și *Rareș Pantea*, cu adjuvant cromatic, se ocupă de iluzia plurivocității, după modelul dalinian al imaginilor ascunse. Am lăsat la încheierea listei propunerile obiectuale.

Adrian Aramă desenează minuțios și criptic cartele torot-iene iluzioniste și instalează una din figuri pe o suprafață sferică, ce se decriptează deasupra oglinzii. *Doina Lucanu* închide într-o cutie-crisalidă opalescentă, un tors, metaforă a feminității. Complicat și lucid, *Dan Perjovschi* instalează din fișii, bețe și fire o cutie neagră a iluziei imaginii-chip. Designerul *Petre Lucanu* obiectualizează o imposibilitate logică, pe modul de tensionări iluzia firului înălțat. *Anikó Gerendi-Găină* creează iluzia des-obiectualizării prin împachetare cu animație grafică a unui scaun.

« Trompe l'oeil »
« Schiță-obiect » — expoziție organizată de Carmen Popescu la galeriile Orizont-Atelier 35



Am vizat poezia de la frontiera văzului prin destabilizarea percepției, înțelegînd trompe l'oeil-ul ca un truc vizual extins dincolo de teoria mimetică, procedeu la care se apelează cu humor și imaginație, complicînd starea lucrurilor dintr-o idolatrie a văzului. Un Turn Babel al iluziei optice a fost instalat picabian în expoziție de *Iosif Kiraly*. Am constatat regimul diurn al imaginilor adunate pe simeză și promisiunea, resimțită de artiștii participanți și de suporterii lunilor de tatonări, a unei reeditări pe un palier sofisticat — miraculos a unui ambient trompe l'oeil.

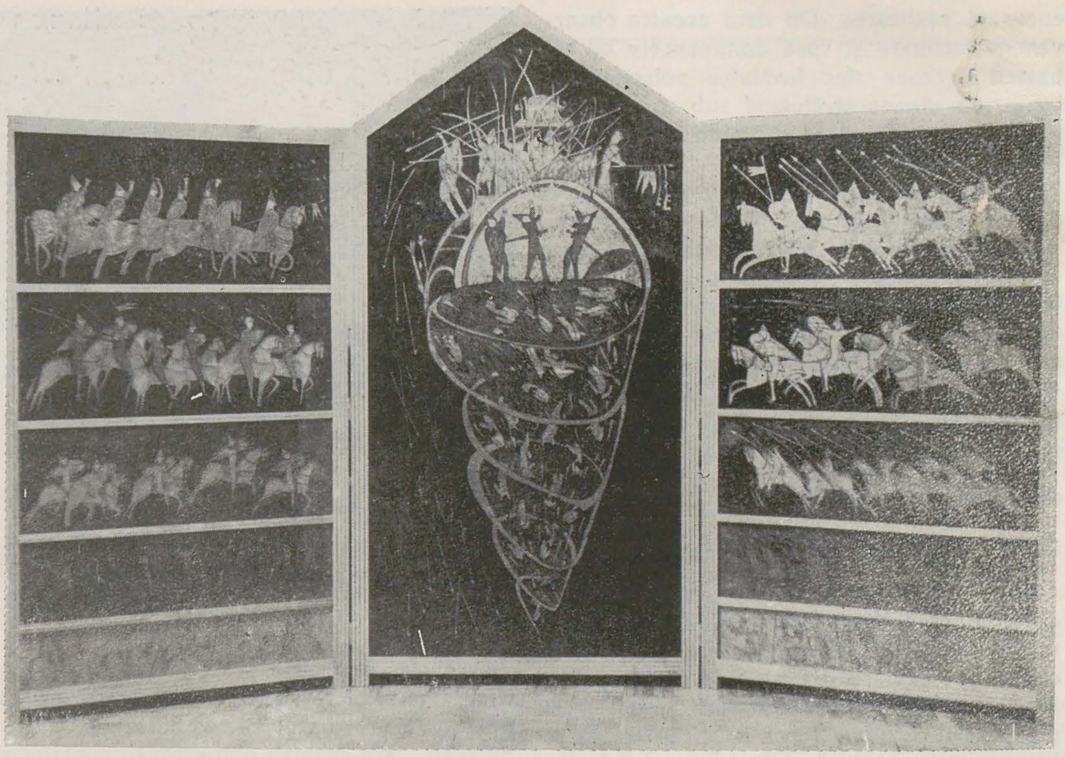
adrian-silvan ionescu

maria constantinescu • galateea

Pornind de la celebra tapiserie de la Bayeux, creată, după tradiție, de regina Mathilda — prima și ultima lucrare de acest fel ce derula, imagistic, în 58 de scene, istoria cuceririi Angliei de către normanzi cu etapele ei importante: traversarea Canalului Mînecii, lupta de la Hastings din 1066 și moartea regelui Harold —, Maria Constantinescu realizează o odisee personală. Ea preia tipologia personajelor, felul de impostare, gestica și vestimentația, chiar și caligrafia (uitînd, în mod inexplicabil, un « x » final în conotarea numelui orașului ce adăpostește tapiseria) și le transpune într-o tehnică specifică țăranilor transilvăneni din secolul al XIX-lea, pictura pe sticlă. Păstrînd nuanțele sărace, patinate de vreme, ale tapiseriei, ea dezvoltă repertoriul cromatic în zonele de ocru și brun. Faptul că folosește segmente compoziționale preluate direct din lucrarea medievală, dar încadrîndu-le în forme noi

https://biblioteca-digitala.ro

de panouri decorative (tripticuri, blaturi de masă), conferă o nouă viaţă capodoperei şi o actualizează. Totuşi, după cum am mai spus-o şi altădată, întrebuinţarea surselor de inspiraţie străine de arealul nostru, preluarea şi imitarea unei tehnici plastice într-alta, nu este viabilă; şi chiar dacă în acest caz nu este pernicioasă din punct de vedere estetic, ea nu poate rămîne decît ca o etapă tranzitorie şi un experiment bizar în cadrul realizărilor expozantei.



gheorghe ilea, dorel petrehuş, doru slăvoacă ● hanul cu tei

Trei tineri cu preocupări identice s-au hotărît să expună împreună. Îi uneşte violenţa cromatică şi gestualismul ca formă de expresie plastică. Pendinte de expresionismul abstract de peste ocean ce era la modă acum vreo 30—40 de ani, pînza este tratată ca o paletă unde nuanţele se îmbină din întîmplare şi unde rar rămîne vreo zonă curată, într-o beatitudine juvenilă a descoperirii picturii fără limite ce-i stăpîneşte pe expozanţi. Înclinaţi să se dezvolte pe suprafeţe ample — parcă stăpîniţi de teama că nu le-ar ajunge spaţiul şi ar trebui să continue în afara şasiului (fapt ce, probabil, se şi întîmplă adesea), cei trei risipesc petele de culoare cu o munificenţă de mecenaţi. Compoziţia cromatică aleatorie aminteşte de spoturile de intensităţi diferite ale resturilor de mîncare din naturile statice din secolul al XVII-lea, supradimensionate şi analizate prin mijloacele chimiei alimentare ce poate despărţi tonalitatea de textură.
Viziunea lor cataclismică, explozivă şi murdară, are ceva din terifiantul coşmarurilor romantice pe care unii artişti ai epocii se obstinau să le traducă imagistic, dîndu-le concreteţe şi lizibilitate — doar că tinerii noştri expozanţi încearcă să excludă tocmai concreteţea şi lizibilitatea.

cristina gloria oprişa ● eforie

Pictura prin excelenţă feminină a Cristinei Gloria Oprişa are o acută înclinaţie spre poezie. Marea vibraţie a lucrărilor sale, revenirile cu un duct fin peste fonduri profunde, şi o sensibilitate cromatică mai specială, fac din pînzele expozantei adevărate ilustraţii pentru volume de versuri romantice. De altfel, una dintre ele se numeşte chiar « Eminesciană ». Propensiunea spre gracilitatea aripilor de fluturi şi spre motivistica atît de recompensantă a acestora — rod al unei atente analize dar şi al unor abstractizări de unde se pot obţine uimitoare ornamente fără îndepărtarea de filonul naturalist — face să se simtă în pictura artistei abrudence strămutată la Satu Mare o reminiscenţă a decorativismului instituit de plurivalenţii creatori Art Nouveau. Titulatura cu rezonanţe lirice este congruentă lucrărilor: « Înflorire de fluturi », « Lîngă un fluture », « Răsfoind un fluture », « Crisalidă », « Zbor în destin », « Peisaj sub aripa unui fluture ».
Departe de a fi doar delicată şi liniştită — uneori mergînd chiar spre violentă agitaţie, nervozitate şi vigoare în aşternerea pastei şi a exploziilor tonale cu tendinţe centrifuge —, pictura Cristinei Gloria Oprişa este străbătută de o problematică bulversantă legată de existenţa trecătoare a necuvîntătoarelor şi de ciclicitatea biologică.

iana aldea ● căminul artei (parter)

Totdeauna am postulat pentru necesitatea scenografiei spaţiilor în care sînt organizate expoziţii de modă unde piesele vestimentare nu pot trăi decît raportate unui context similar vieţii şi folosinţei pentru care acestea sînt create. Dar, în cazul de faţă, domină tocmai scenografia în detrimentul exponatelor ce erau sufocate de mulţimea draperiilor albe care străbăteau întreaga sală, fie tapetînd pereţii, fie în formă de cortine sau de vele de corabie, smulse şi ferfeniţite de furtună. O aglomerare de piese hîrbuite de mobilier sau auxilii de voiaj menite să confere un aer vetust, nu ne puteau induce în eroare în privinţa dezordinii generale: în timpul vizitei noastre, în spatele unui paravan ce ar fi trebuit să ascundă piese delicate de lenjerie intimă ori siluete apetisante, se lăfăiau o banală mătură şi un buchet de flori veştede. Această neavenită agitaţie nu făcea decît să distragă atenţia de la exponatele ce-şi revendicau, în totalitate, inspiraţia din tăieturile anilor 30—40 ai acestui veac. Formele erau simpliste şi aproape stereotipe: corsaje cu pliseuri şi fuste cu volane mari. Acromatismele erau dominante deşi se sesizau şi vagi încercări de înseninare a nuanţelor cernite prin inserturi de lamé sau de texturi violet cardinal. Multe rezolvări neclare sau chiar expediate se observau şi în privinţa acoperămintelor de cap — voalete sau mantile din bucăţi de dantelă tăiate la întîmplare şi aruncate indiferent pe creştetul şi faţa manechinelor, ceea ce accentua senzaţia generală de îndoliere. Expozanta nu a reuşit să se ridice la nivelul unei viziuni integratoare, unitară şi completă, asupra costumelor ce le-a propus, fapt ce a încercat să fie suplinit de alambicata regie a sălii.

vasile buz ● « arta », craiova

Vasile Buz şi-a obişnuit publicul craiovean cu expoziţiile sale hibernale în care readuce amintirea anotimpurilor fierbinţi anterioare sau a mediului rural surprins în intimitatea expresivă a gospodăriei. Împătimit peisagist, pictorul se opreşte de astă dată asupra zonelor deltaice şi pontice, generoase în contrastul de nuanţe calde şi reci. În general, el s-a arătat totdeauna un îndrăgostit fără rezerve al culorilor puternice şi al folosirii nerestrictive a întregii palete. De aceea, pînzele sale sînt vesele, joviale, stenice, devenind adevărate jocuri de artificii produse de spoturile iridescente ale pensulaţiei sale mărunţite, simili-taşiste, din care este re-

---

MARIA CONSTANTINESCU
CRISTINA GLORIA OPRIŞA

https://biblioteca-digitala.ro

compusă realitatea. De data aceasta observăm o înclinare și spre dominantele de albastru în care sînt învăluite peisajele de iarnă, cu zăpada strălucind sub o geană de lumină roșietică ce se străvede la orizontul jos și îndepărtat.
Vasile Buz și-a arătat din nou admirația ce o poartă casei tradiționale țărănești, cu acareturile și bătătura ei plină de obiecte de uz curent, patinate de timp și folosință, populată de animale și păsări domestice, redate în tente vii. Atenția cu care se apropie de asemenea motive îl relevă pe autor ca un bun documentarist, evoluînd pe linia artiștilor din secolul al XIX-lea dedicați acestui gen.

cătălin davidescu

dalia bialcovschi ● «arta», craiova

Aflată la prima personală, Dalia Bialcovschi, cîștigătoare a bursei Aman (1989), ne oferă rodul căutărilor din ultimii trei ani. Parcursul său este relativ ușor de urmărit de-a lungul simezei, de la compozițiile de mari dimensiuni, ușor rigide, în care se simte încă rigoarea nedecantată a unor teme impuse în cadrul orelor de curs și pînă la ultimele peisaje în care personalitatea artistei începe să-și cîștige propriile determinări. Abordînd cu egală fervoare toate genurile majore ale picturii tradiționale (compoziția, portretul, natura statică și peisajul), tînăra artistă încearcă această exhaustivă «luare în posesie» într-un explicabil elan al eliberării de sub tutela școlii, păstrînd însă întreagă conștiința propriei puteri.
Înscriindu-se pe coordonatele fertile ale tradiției, lucrările Daliei Bialcovschi se individualizează nu atît printr-o sinteză specială a formei cît mai ales prin susținerea întregii suprafețe picturale într-o gamă cromatică restrînsă, în general pe dominante de griuri colorate sau ocruri.
În spatele acestor monocromii «liniștite», mai ales în ultimele lucrări, mocnește adevărata magmă a viitoarei sale creații; se simte sub aparența de calm o mare mișcare interioară.
Desenele expuse, în majoritate compoziții și portrete, susținute într-un duct nervos, de o remarcabilă expresivitate, atestă o bună frecventare a crochiului, poate prea repede uitat de mulți dintre colegii ei de breaslă și dezvăluie, totodată, cu sinceritatea de nedisimulat a genului, aceeași forță interioară ce tinde să devină amprenta personală a artistei. Dar pînă la o decantare totală a demersului său, în această primă etapă a tatonărilor problema majoră a Daliei Bialcovschi este o tenace încercare de înțelegere a realității, dincolo de coaja subțire a lucrurilor, dublată de o firească sete de limbaj.

constantin plăvițiu ● «artis», reșița

Membru al cenaclului din Turnu Severin, graficianul Constantin Plăvițiu, aflat la cea de-a cincea expoziție personală, prezintă pe simeza galeriei reșițene un interesant grupaj de lucrări în pastel și tempera.
Pastelul, care domină numeric, se constituie într-o serie de naturi moarte a căror aparență domestică, bine caligrafiată, amintește de recuzita picturii morandiești. Spre deosebire însă de austeritatea și forța interioară a acestuia, paharele, sticlele, ibricele sau fructele lui C. Plăvițiu, tot acest univers trăiește într-o atmosferă caldă sub semnul pitorescului și al nuanțărilor subtile, favorizate de tehnica abordată. O sinteză tonală frumos surdinizată, cu irizări-cromatice rafinate, în descendența lui Șirato, compune un spațiu liric nu lipsit de sugestii metafizice. Atmosfera creată în jurul acestor obiecte degajă un anume mister datorită opoziției dintre clarobscurul suprafeței cromatice și aparența obiectivă a unui instrumentar banal-cotidian, ferm conturat.
Peisajele în tempera, în majoritate realizate cu prilejul taberelor de la Mraconia, dezvăluie cealaltă «față» a artistului. Imaginea se formează acum în pete mari de culoare, cu mijloace de limbaj simple, eliberate mult din corsetul formei. Artistul mizează pe prospețimea senzației, pe impulsul afectiv spontan furnizat de contactul cu realitatea imediată. Grandoarea și dramatismul peisajului frămîntat din Cazanele Dunării nu constituie însă un prilej de evocare sentimentală. Plasticianul știe să evite discret alunecările pe panta unui decorativism facil. Demersul său elimină conștient atît ideea spectacolului cît și o identificare acuzată a spațiului. Constantin Plăvițiu consideră realitatea drept un pretext al mijlocirii spre propria lui identitate.
Semnul unificator al peisajelor și naturilor statice, ca de altfel al întregii sale opere, este un lirism superior elaborat, «materializat» într-un sentiment de autentică melanco'ie.

VASILE BUZ
DALIA BIALCOVSCHI

https://biblioteca-digitala.ro

ispita celebrității sau despre falsuri în arta publică

călin dan

1. *Suferințele tînărului Elmyr, sau despre aristocrație.* Drumul de la onoare la delincvență poate fi lung și întortocheat — sau dimpotrivă; el e întotdeauna însă pavat (ca și infernul) cu bune intenții. Mai rar, cu remușcări: pentru că a te naște în virtute și a muri în păcat nu e oare același lucru cu a te naște în păcat și a muri în virtute?

Eroul nostru e un anti-erou. Bărbăția lui vine dintr-un efort de a-și ascunde efeminarea, curajul dintr-o disperată poltronerie, superbia dintr-o secretă umilință, generozitatea din egoism și tot așa. De la începutul pînă la sfîrșitul călătoriei noastre alături de acest domn ne-a fost imposibil să-i aflăm adevăratul nume. În rest, sinceritatea lui a fost totală, jenantă pe alocuri. Dar cît pot cîntări adevărurile nedovedite și faptele unui om care, avînd prea multe identități, nu are nici una?

Născut dintr-o mamă evreică (descendentă a unei familii de bancheri fidelă casei imperiale austro-ungare) și dintr-un tată aparținînd aristocrației maghiare, Elmyr de Hory (mai corect, probabil, Horiy Elemér) a crescut și a fost educat în acel mediu strălucitor, eclectic și vioi al lumii bune din centrul Europei, unde se amestecau nume de o vechime imemorială, blazoane proaspăt confecționate, artiști, aventurieri, oameni ai puterii financiare, politicieni și secături. Proprietățile funciare și viile de lîngă Balaton au asigurat micului Elmyr o copilărie și o adolescență normale în mediul nașterii sale: guvernante trilingve, călătorii în marile stațiuni balneare și la Paris, precum și familiaritatea cu o scenografie luxoasă (mobilă stil, servicii de masă prețioase, toaletele și bijuteriile mamei, galeria portretelor de familie). O dramă familială, curentă de altfel (divorțul părinților pe cînd copilul se afla la vîrsta critică a celor șaisprezece ani, apoi plecarea tatălui în diplomație), a marcat profund și negativ evoluția lui Elmyr.

Lipsit de afecțiunea celor apropiați, el o caută în altă parte și, datorită unor înclinații personale dar și unui aspect fizic atrăgător, o găsește printre homosexualii care evoluau în număr mare prin saloanele mondene ale vremii. Această opțiune secretă, dublată de interesul tot mai accentuat față de pictură îl fac să plece, în urma unor insistențe și conflicte uneori violente cu mama sa, la München, pentru studii. După un scurt dar sever antrenament academic în școala lui Moritz Heimann, junele aspirant se stabilește la Paris, continuîndu-și deopotrivă aventurile nocturne și explorările culturale. La un tînăr bogat, elegant și fermecător în societate, homosexualitatea și pasiunea pentru pictură erau două păcate neglijabile. Nefiind obligat să trăiască din artă, Elmyr făcea figură bună oriunde, nederanjînd pe nici unul dintre celebrii săi prieteni, fie că se numeau Léger (cu care studiază), Vlaminck, Zadkin, Valéry, ori prințul Yusupov sau ducele de Kent. Personaj tipic acelor « ani nebuni » ce au urmat ca isterie compensatorie primei conflagrații mondiale, Elmyr făcea legătura între lumea bună a Rivierei și modesta dar faimoasa librărie Shakespeare Company a Sylviei Beach, unde Joyce citea din operele sale « ininteligibile ».

Perioada celui de al doilea război e tulbure pentru foarte mulți dintre foștii călători ai Europei. În mod ciudat, Elmyr se întoarce la Budapesta, unde e arestat datorită legăturii sale cu personalități franco-engleze. După un an de detenție e eliberat doar pentru a fi preluat de Gestapo și dus în Germania. Evadează în mod inexplicabil din spitalul închisorii berlineze unde se afla în urma unei anchete mai insistente și se întoarce la Budapesta. Aici, din averea părinților săi nu mai rămînea nimic. Ceea ce nu confiscaseră germanii avea să fie « naționalizat » de ocupația sovietică. Astfel că, în 1946, fără bani și fără acte, Elmyr de Hory se întoarce în Parisul vremurilor de altădată.

2. *Un globe-trotter modest sau cum se călătorește pe banii lui Picasso.* În după-amiaza de 1 aprilie 1946, cînd Lady Malcom Campbell a coborît din apartamentul său de la hotelul George V în umilul atelier al lui Elmyr, pictorul nostru era un om cu relații suspuse, dar trăind într-o sărăcie lucie. Cînd Lady Campbell recunoaște un desen de Picasso printre lucrările risipite în dezordine și își manifestă dorința de a-l cumpăra, Elmyr de Hory are șansa — unică în viața unui om — de a deveni martirul propriei conștiințe. Dar o ratează; deși desenul era lucrat de el, acceptă, cu o tristă satisfacție, tîrgul. Aflînd întîmplător că, vîndută în scurt timp la a doua mînă, lucrarea își triplase prețul, Elmyr devine sistematic. Studiază cu atenție albume cu desene de Picasso; cumpără hîrtie veche de la anticari și apoi abia trece la acțiune. Întîmplarea îi scoate în cale un escroc simpatic, fiul unui colecționar bordelez ale cărui lucrări fuseseră distruse în timpul războiului. Cu ajutorul lui Elmyr, el « reface » în parte colecția, pentru a o vinde în marile orașe ale Europei. La Bruxelles, Amsterdam, Londra, Geneva, Lausanne, pe Coasta de Azur și la Zürich, scenariul era același. Dimineața, în camera de hotel, Elmyr își exersa talentele ascunse. După-amiaza, Jacques Chamberlin, asociatul său, rezolva desfacerea. Apoi, banii erau cheltuiți în mod plăcut. Inevitabil, corporația se dizolvă cînd artistul falsificator constată că managerul său îl escrochează la împărțeală.

În căutarea independenței, Elmyr ajunge la Stockholm, unde își verifică autonomia plasînd șase « Picasso » la Muzeul regal de artă, contra modestei sume de 6000 $. Această lovitură impunea asigurarea unei prudente distanțe. Drept care odiseicul pictor optează pentru Rio de Janeiro. Viața onorabilă pe care o duce aici ca portretist al lumii bune nu îl mulțumește; odată inoculat, morbul aventurii nu mai permite repaus. Drept care, înarmat cu recomandări de la maestrul său Léger și de la Saint-Exupéry, Elmyr pornește la cucerirea lumii artistice new-yorkeze. Cu toată frenezia vieții mondene pe care o duce în cercul actriței Zsa Zsa Gabor, fostul aristocrat reușește să deschidă o expoziție personală la celebra Lilienfeld Gallery, pe Strada 57. Eșecul financiar e categoric. O fatalitate ironică îl punea pe tristul erou în fața unei ciclice opțiuni (sărăcia onestă a celui ce își caută propriul drum sau confortul lipsit de onestitate al celui care profită de drumeția altora?) pe care, tot ciclic, firea lui slabă o amîna, sub imperiul unei soluții de supraviețuire aflate la îndemînă și deghizată sub aspectul, altfel plăcut, al muncii artistice.

Elmyr de Hory nu era un om fericit. Șederea sa în Statele Unite rămînea ilegală, iar psihologia personajului era împovărată de complexele unui emigrant lipsit de orice siguranță și stabilitate. Dar Elmyr avea marea calitate de a-și exploata defectele și de a se adapta precarităților. Tînăra națiune americană accepta cu bucurie, în zona snobă a marii finanțe și a business-ului cultural, personajele aristocrației scăpătate din Lumea Veche, ca pe o curiozitate, ca pe o garanție și ca pe un lux asemănător importului de castele scoțiene cu stafii cu tot. Profitînd de aceasta, Elmyr se lansează mai temeinic în afaceri. El obține la New York o dublă victorie — profesională și financiară, — executînd prima sa guașă (un « Om cu mielul » după sculptura lui Picasso) și plasînd-o cu succes lui Klaus Perls, o celebritate între negustorii de artă, viitor președinte al AADA (American Art Dealers Association). Apoi, în căutarea unei clime mai blînde, coboară către California, făcînd opriri la Portland, Seattle, San Francisco, San Diego și plasîndu-și marfa ca fost colecționar european, sub numele de L.E. Raynal, Elmyr Hoffman, Louis Cassou, Elmyr von Houry, Baron Herzog etc. Totul începea să semene cu o profitabilă și continuă glumă.

Plictisindu-se de Picasso, Elmyr atacă și alte zone — Renoir, Matisse, Modigliani. Se pare că aici comite o imprudență. La Los Angeles, foarte sigur pe sine, oferă un « set » din acești autori lui Frank Perls, fratele păcălitului de mai sus și un foarte vigilent « amator » de falsuri, supranumit « Vînătorul de Vrăjitoare din Vest ». Imprudența consta în alăturarea mai multor nume. Ochiul negustorului descoperă, după o atentă lectură, detalii, ticuri ce treceau de la o piesă la alta, de la Renoir la Matisse și de la Modigliani la Picasso. Urmează o scenă în stil western-film (« ai 24 de ore ca să dispari din oraș ! ») cu fugărirea « băiatului rău » pe elegantul bulevard Camden Drive, în hazul trecătorilor.

3. *Ascensiunea unui geniu sau ce greu e să rămîi necunoscut.* Elmyr de Hory își oferă destul de curînd revanșa. Într-o scurtă escală la New York, el îi vinde lui Paul Rosenberg, reprezentantul autorizat al lui Picasso pentru piața americană, cinci așa-zise desene ale maestrului. Urmează

https://biblioteca-digitala.ro

însă [illegible]ă cădere în apele tulburi ale [illegible]nței. De Hory vrea să devină [illegible] artist onest, trăitor din propria operă și ajunge să plaseze picturi c[illegible]0$ bucata pentru apartamente vîndute « la cheie ». Galeriștii refuză să facă afaceri cu el, un necunoscut lipsit de orice relații în lumea artei și care, potrivit unei afirmații semnificative, « nici nu *arată* ca un pictor ». Căile gloriei se dovedesc abrupte. Elmyr e în pragul falimentului financiar și moral; singura soluție i se pare sinuciderea. Sau întoarcerea pe bulevardele mai confortabile ale negoțului cu o artă de acum bine cunoscută și ușor de imitat. Stimulentul (și provocarea) pentru o revenire la « normalitate » sînt aduse de episodul cu Dalzel Hatfield Galleries, unde Elmyr plasează un « Autoportret » semnat Modigliani pentru 200 $, pentru a citi apoi în presa de specialitate că această descoperire senzațională pentru arta modernă a fost evaluată la 10.000.

Cuprins de o ambiție revanșardă, artistul ignorat pune bazele unui sistem de tipul *mail-art*, pe care l-am putea numi *mail-fake*. Astfel, în urma unei corespondențe susținute, « colecționarul » de Hory trimite spre vînzare și plasează lucrări de « Matisse, Picasso, Braque, Derain, Bonnard, Degas, Vlaminck, Laurencin, Modigliani, Renoir » la muzee de artă și galerii celebre din New York, Philadelphia, St. Louis, Chicago, Seattle, Baltimore, Washington, Boston, Cleveland, Detroit, Dallas și San Francisco. Cifra de afaceri—peste 160.000$. Reputația lui de Hory, ca deținător al unei importante colecții de artă franceză modernă, e în creștere și celebrul Art Institute din Chicago îl recomandă favorabil pe piața de artă.

Singurul lucru care l-a oprit pe Elmyr din această strălucită ascensiune a fost lenea. Găsind întîmplător într-un anticariat două excelente facsimile după desene de Renoir (colecția Paul von Majowsky) editate de Muzeul de artă din Budapesta, cuprins poate de nostalgia locurilor natale, de Hory îndepărtează ștampila de marcă și le vinde unui negustor din Chicago — Joseph W. Faulkner de la Main Street Galleries. Falsul e descoperit cu ocazia unei importante expoziții new-yorkeze, scandalul devine public și băieții de la F.B.I. ratează cu puțin arestarea lui de Hory-fugarul.

Dar opera supraviețuiește maestrului. Elmyr constată tot mai des, urmărind presa de specialitate, că producția sa ajunge, pe căi ocolite, la prețuri fabuloase, poposind în galerii celebre care o dirijează către anonimatul aurit al unor importante colecții particulare. « Figură feminină cu flori » de « Matisse », vîndut cu 2000 $ unui dubios om de afaceri austriac la Mexico City, apare în catalogul reputatei Knoedler Galleries N.Y. la prețul de 60.000. Monografiile care apar după 1957 referitor la marile nume ale școlii pariziene cuprind, inevitabil, desene de Elmyr, unele comentate ca revelații, excepții, descoperiri tîrzii și senzaționale.

În fața acestei treceri a barierei ce desparte micul (și marele) comerț cu arta de Istoria Artei, Elmyr se simte trist și dezamăgit. Nu pentru că ar fi în vreun fel cutremurat de ramificațiile falsurilor sale în domenii care îi sînt, probabil, inaccesibile (psihologia creativității și receptării, devierea criteriilor axiologice, tulburarea unui întreg lanț de cauzalități care alcătuiesc lumea esteticului etc.), ci pur și simplu pentru că alții profită cu nerușinare(!) de truda lui. Uneori chiar artiști răposați, ca Matisse — în ochii lui de Hory un pictor dotat dar, fără îndoială, apreciat « mult deasupra valorii sale » — își sporesc celebritatea grație invențiilor acestui modest partener de creație.

4. *Prețul ratării sau cum gîndește un falsificator*. Falsul pornește de la supunere. Falsificatorii profesioniști provin, de regulă, dintre aspiranții la statutul de *creator*. Etapa obligatorie a studiului academic îi aduce în poziția de a copia lucrări celebre. Aici intervine declicul acelui binom sadomasochist, conform căruia, mai tîrziu, va funcționa falsificatorul. El iubește arta în mod agresiv, are impulsuri dominatoare, are grabă și impetuozitate dar, în același timp, se lasă copleșit, invadat de autoritatea modelelor. Violența sa nu e benefică, nu merge pînă la distrugerea idolilor, pentru a crea alții noi, ci e oprită de o sensibilitate feminină, gata să preia mimetic gesturi/imagini cu care comunică visceral. Acestor date subconștiente li se adaugă probabil semnalul, continuu la nivel subliminal, al unei neîncrederi în propriile calități artistice. Acest semnal se traduce la palierul comportamentului social printr-o evoluție de eșec, prin situarea în opoziție cu orice oferă viața. E greu de spus de cîți falsificatori care s-au îmbogățit din munca lor au dus-o în tinerețe mai greu decît Picasso. În mod evident motivația e, de la început, alta.

Probînd indiscutabil ratarea, activitatea falsificatorului e în același timp o compensație. Ea demonstrează insuficiența și obtuzitatea mecanismului social care, nefiind capabil să recunoască talentul autentic, se extaziază în fața poncifelor. În mod insidios, disprețul falsificatorului se extinde și asupra subiecților săi, artiștii a căror operă se dovedește, pînă la urmă, atît de ușor reproductibilă — deci rezultînd dintr-o mecanică și nu dintr-o metafizică a creației.

Apariția periodică a unor falsificatori eficace și productivi ca Elmyr de Hory constituie și un soi de pedeapsă inevitabilă pe care și-o aplică sistemul negoțului artistic, ce transformă o activitate inefabilă în simplu obiect comercial, exploatat cu cinism și aviditate. Cuplul negustor-colecționar e doar arareori simpatic și nu întotdeauna benefic pentru confortul spiritual al artistului. Imixtiunea brutală a banului în mecanismele delicate ale culturii duce adesea la efecte disproporționate. Cînd un pictor moare de foame înconjurat de lucrări care se vor vinde, la scurt timp după dispariția sa, cu cifre astronomice, un Elmyr care bulversează sistemul pieții de artă devine o necesară pauză ironică.

Astfel, The Fogg Art Museum, de la Universitatea Harvard, a cheltuit sume importante și ani buni de muncă pentru a stabili că o serie de lucrări achiziționate de la Elmyr erau falsuri. Ancheta a implicat o serie întreagă de galerii și muzee renumite, ducînd la constatarea dezastruoasă a unui eșec de proporții. Eșec moral, desigur, pentru că firmele erau destul de solide și cu suficiente resurse pentru a acoperi pierderile financiare. De altfel, marile afaceri se sprijină în mod igienic și pe zona interlopă. Revîndute, unele falsuri ale lui Elmyr mai cutreieră și acum, subteran, colecțiile, grație unui fanatism al achiziției de nume celebre ce ignoră, pînă la urmă, cele mai savante expertize. Important e ca toată lumea să fie mulțumită.

5. *Adio la America sau despre nefericirile bătrînului Elmyr*. Dar de Hory nu avea motive să fie mulțumit. Deși ajunsese, printr-un straniu concurs de admirații, cetățean de onoare al orașului New Orleans, deși avea prieteni intimi în cercurile Casei Albe, deși afacerile sale mergeau în ritm normal, Elmyr trăia acut sentimentul nesiguranței și eșecului. Instabilitatea inevitabilă a vieții lui sentimentale îl aducea mereu în contact cu personaje dubioase, care profitau de slăbiciunea și talentele sale. De-a lungul unei vieți agitate, Elmyr nu s-a putut niciodată dispensa de un partener tînăr, ocrotitor, puternic, un fel de amant-șofer-secretar care, cu timpul, se transforma într-un exploatator nemilos și corupt. Biografia sa va fi încununată în acest sens de întîlnirea cu Fernand Legros, un tînăr balerin de origine franco-egipteană care, cu o rapiditate uimitoare, se transformă dintr-un vagabond neajutorat în impresarul falsificatorului, învățînd trucurile negoțului de artă și căutînd, cu aviditate, să își facă, pe spinarea, ca să zicem așa, lui Elmyr, o carieră proprie. Scenariul periplului american e reluat, la cei doi asociați adăugîndu-se și un alt tînăr, Réal Lessard, prietenul de suflet și infirmiera lui Legros. Sesizînd mai repede ca de obicei că e tras pe sfoară, Elmyr reușește o miraculoasă afacere cu un crescător de vite din Texas și pleacă subit la Paris. Viața americană nu mai era pentru el. F.B.I.-ul continua să se intereseze de un anumit de Hory, falsificator, în timp ce lumea galeriștilor era convinsă că acest de Hory e un modest elev al lui Raynal, falsificator de geniu, din fericire mort (dispărut) de cîțiva ani buni.

Printr-un pașaport canadian proaspăt, Elmyr îl ucide și pe de Hory, devenind Joseph Boutin. Sub acest nume, el reia la Paris plăcuta viață de altădată. Însă fatalitatea continuă să îl urmărească și, într-o zi, la Café Flore, apare cuplul Legros-Lessard, bine lansat în comerțul de artă datorită unui stoc de mici opere confiscate de la Elmyr. Cei doi tineri îi propun acestuia o afacere confortabilă: cumpărarea unei case la Ibiza, în Spania, și asigurarea unei rente viagere în schimbul realizării unui flux continuu de lucrări, ce urmau să fie vîndute de cei doi prin relațiile lor. Bătrîn și obosit, Elmyr întrevede aici o soluție finală, menită să pună capăt agitațiilor unei vieți migratorii. Și, imprudent, acceptă.

Legros era abil și avea noroc în afaceri. Bazîndu-se pe excelenta prestație a lui Elmyr, remunerată mai mult decît modest, el își compune destul de rapid o colecție în care falsurile și originalele alternau și se învecinau într-un mod derutant. Scurta sa carieră de *courtier* (negustor ambulant de artă) cuprinde o listă stupefiantă de artiști comercializați, de galerii, muzee și persoane, contacte, de orașe vizitate în căutarea unui debușeu. Cifra de afaceri frizează milionul de dolari și cei mai autorizați experți ai Franței au autentificat pentru Legros falsurile emise de cel care se cheamă acum Joseph Boutin. Nu trebuie neglijat nici lanțul slăbiciunilor, relațiile în lumea homosexuală (mergînd pînă la membri ai guvernului francez) care, în momentul cînd suspiciunile față de evoluția lui Legros devin prea insistente, anihilează în fașă orice scandal.

Dar evenimentele se succed într-un ritm obositor. Pe măsură ce îi cresc aripile, Legros devine tot mai imprudent în afaceri. Scenele de gelozie cu Réal se transformă într-o luptă bufă între bande rivale de mafioți marsiliezi și cei doi parteneri ajung la un război deschis. Miza: exercitarea exclusivă a tutelei asupra lui Elmyr și a producției sale. Pe acest fundal, negustorii americani, în special frații Perls, care au avut deja contacte neplăcute cu zona de Hory, devin indispuși de concurența brutală a lui Legros și contraatacă. Legros și Lessard sînt arestați la Geneva de către poliția elvețiană pentru trafic de valori și fals în acte contabile. Dar presa enunță categoric adevărul: « doi dintre cei mai importanți falsificatori de artă ai acestor ani au fost în sfîrșit arestați ».

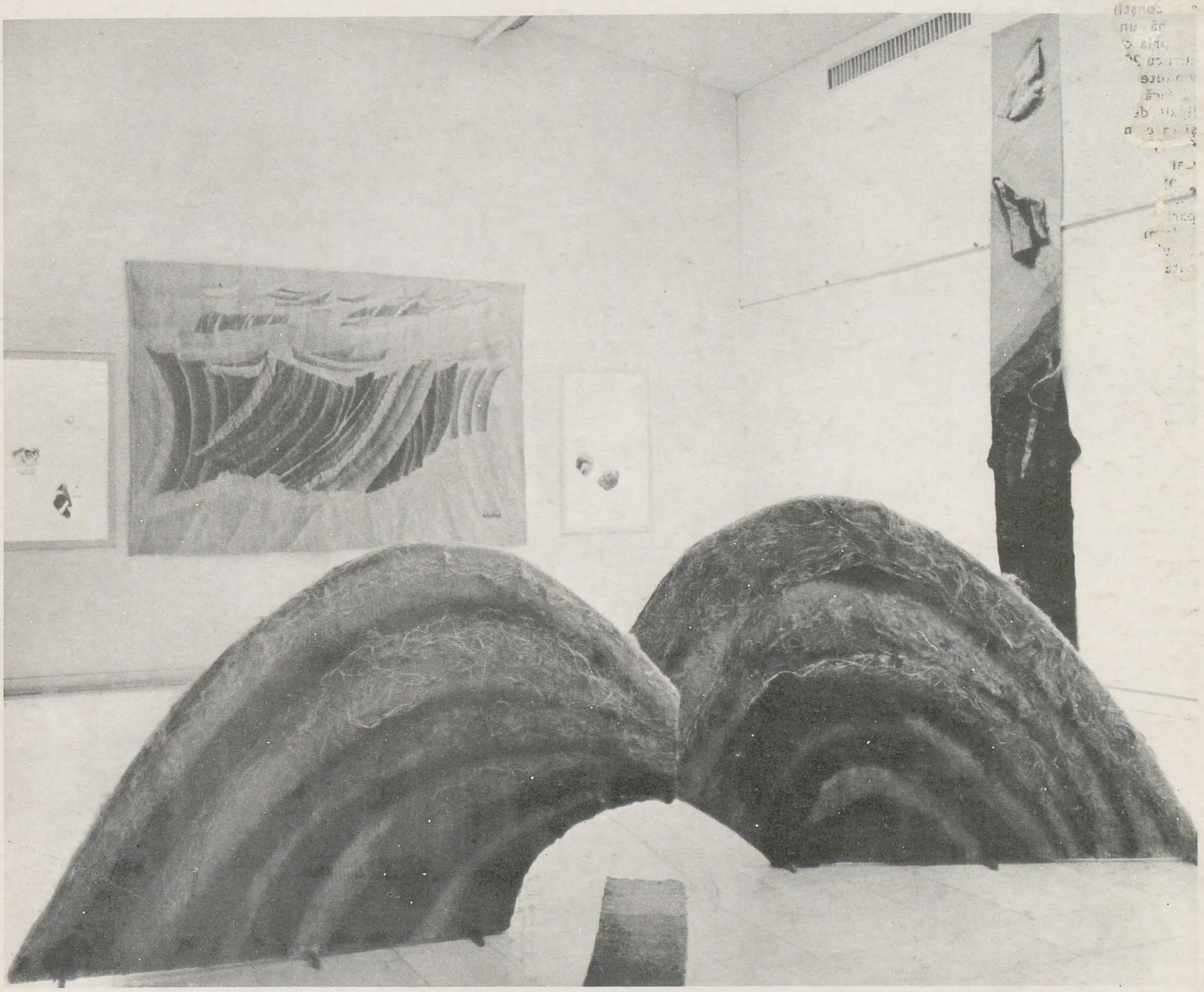
Elmyr, care se ascundea de asociații și urmăritorii săi ba în Australia, ba în Anglia, ba în Grecia, revine, calm, la Ibiza. « Nu am avut nici un profit de pe urma muncii mele. Cei care au profitat sînt negustorii și galeriștii », declară el prietenilor. I se pare firesc faptul că Legros și Lessard sînt arestați. « Oamenii aceștia au ruinat comerțul de artă. » Scăpat de tentația falsurilor, Elmyr se pregătește pentru o viață liniștită și retrasă în colonia cosmopolită a Ibizei.

Bilanțul penal al acestei afaceri e mai mult decît modest. Legros și Lessard sînt condamnați la cîte trei luni cu suspendare, pentru intrarea în Elveția cu acte false. Nu se admite extrădarea în Franța, pentru punerea pe rol a acuzației cu falsuri de artă. În Spania, Elmyr Dory-Boutin (aceasta e ultima variantă onomastică) face două luni de închisoare pentru « moravuri dubioase și lipsa unei surse sigure de venituri ».

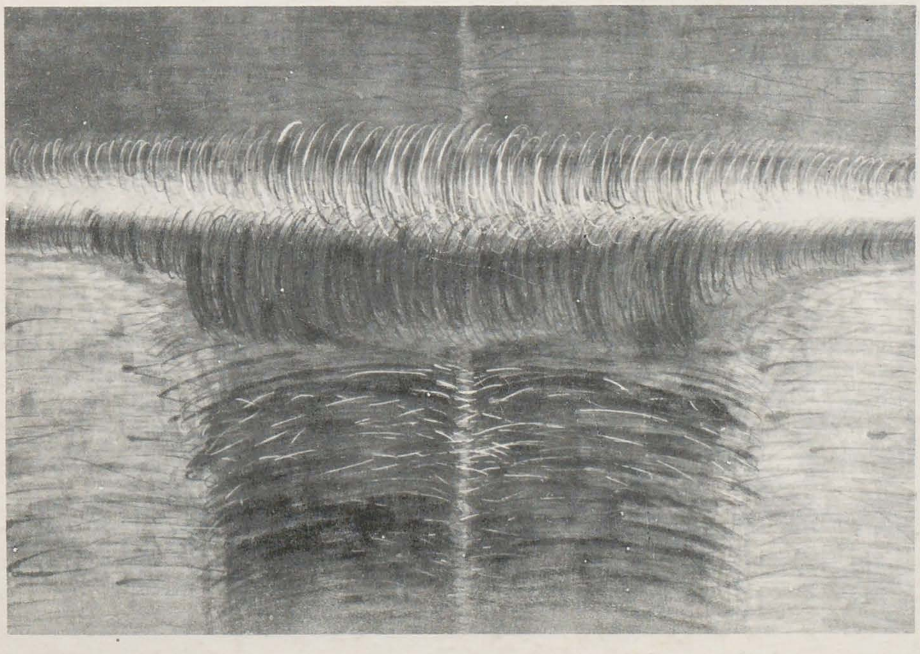
După consumarea pedepsei, Elmyr se îmbarcă pe iahtul unor prieteni pentru o călătorie de-a lungul Coastelor Spaniei. Potrivit propriilor declarații, mai mult decît un falsificator de artă, el a fost toată viața un *connoisseur*, un nostalgic al tinereții sale petrecută în Parisul interbelic. Nu a copiat, ci a interpretat lucrările acelor pictori pe care i-a cunoscut bine (pe unii personal) și nu s-a aventurat în afara unei lumi și a unei epoci pe care le-a consumat în propria existență. Cu timpul, a ajuns la o proprie scară valorică, nu lipsită de interes: Cézanne și Monet sînt prea mari pentru a putea fi imitați, Matisse, Modigliani și Picasso sînt la îndemînă. Braque e un intelectual solid, Miró e superficial (« originalele sale par falsuri »), Dufy e simpatic prin lumea pe care o evocă. Dar, în general, isteria prețurilor falsifică apropierea de artă. Nici un artist al Școlii moderne nu justifică escaladarea vînzărilor și banii investiți. Falsul e o consecință a lăcomiei într-o lume lipsită de criterii valorice.

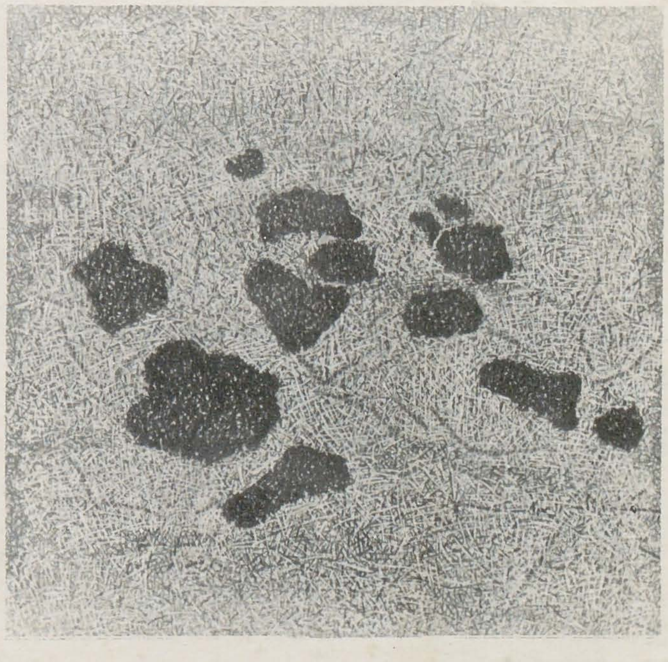
(după Clifford Irving — *FAKE* — *Mc. Graw-Hill Book Comp.* — N.Y.)

https://biblioteca-digitala.ro



Ileana Balotă. Doina Simionescu, Răzvan Aureliu Ionescu





https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro